ACTAS DEL

V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA / IV JORNADAS DE HISTORIOGRAFÍA SEHA-MAN

ARQUEOLOGÍA DE LOS MUSEOS: 150 AÑOS DE LA CREACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

21-23 de marzo de 2017



Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes (MAN)
Gonzalo Ruiz Zapatero (SEHA). Editores

ACTAS DEL
V CONGRESO INTERNACIONAL
DE HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA /
IV JORNADAS DE HISTORIOGRAFÍA
SEHA-MAN

ARQUEOLOGÍA DE LOS MUSEOS: 150 AÑOS DE LA CREACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

21-23 de marzo de 2017

Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes (MAN)
Gonzalo Ruiz Zapatero (SEHA). Editores









Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2018

Portada: Sala de Grecia en la actualidad. MAN. Foto: Luis Asín.
Contra: Sala de vasos griegos, etruscos e italo-griegos, en el primer montaje del MAN, entre 1895 y 1936. Foto: Archivo MAN.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

NIPO: 030-18-102-8

ÍNDICE

PONENCIA 2: MUSEÓLOGOS E INVESTIGADORES

Comunicaciones de la Ponencia 2

PONENCIA 4: LA GESTIÓN DE COLECCIONES

PONENCIA 5: LA IMAGEN PÚBLICA DEL MUSEO Y SU PROYECCIÓN SOCIAL

Programa general

INAUGURACIÓN

Martes 21 de marzo – Salón de actos

Entrega de documentación
Acto inaugural

CONFERENCIAS INAUGURALES

CARRETERO PÉREZ, Andrés
Museo Arqueológico Nacional, 150 años de historia y actualidad

OLIVIER, Laurent
150 ans du Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye

PONENCIA 1: ARQUEOLOGÍA DE LA MUSEOGRAFÍA

Martes 21 y miércoles 22 de marzo

SALVE QUEJIDO, Virginia
Presentación y representación: museografías en el MAN, 1892-1936

BALSEIRO GARCÍA, Aurelia
Intrahistoria edilicia y museográfica del Museo Provincial de Lugo en el siglo xx

SERODIO DOMÍNGUEZ, Andrea y MÉNDEZ, Eduardo
La creación de la sala de arqueología del Museo Municipal Quiñones de León (Vigo, Pontevedra)

ERICE LACABE, Romana
El Museo del Teatro de Caesaraugusta, un ejemplo de colección de un museo de sitio

RUEDA TORRES, Josep Manuel
La museografía arqueológica catalana

BUXÓ CAPDEVILA, Ramón
De Museo de Antigüedades y Bellas Artes a Museo de Arqueología de Catalunya: 170 años de arqueología en Girona

PRADO CORDERO, Gabriel de
El Museo Monográfico de Ullastret: génesis y desarrollo de un proyecto innovador

SANTOS RETOLAZA, Marta
La sede de Empúries del Museu d'Arqueologia de Catalunya: un proyecto centenario de recuperación patrimonial, investigación y museografía arqueológica

ENRICH GREGORI, Roser
Museu d'Història de Sabadell, más de 100 años

FORN, Clara y GURRI, Esther
Baetulo ciudad romana: 90 años de diálogo entre la arqueología y la museografía

GENERA I MONELLS, Margarida
El origen de las colecciones de arqueología prehistórica en la demarcación de Tarragona. Génesis y creación de los espacios museísticos actuales

MELCHOR MONSERRAT, José Manuel
El Museo Arqueológico de Burriana (Castellón): 90 años de historia

HERNÁNDEZ ALCARAZ, Laura
El Museo Arqueológico de Villena, un centro para la recuperación del patrimonio local

MEZQUIDA, Ana, FERNÁNDEZ, Jordi H., COSTA, Benjamí, LÓPEZ GRANDE, María José y VELÁZQUEZ, F.
El Museo Arqueológico de Ibiza y las excavaciones en el Puig des Molins

GÓMEZ RÓDENAS, M.ª Ángeles
El Museo Arqueológico de Murcia: 150 años de exposición permanente

MONTESINO BACA, Antonio, SALADO ESCAÑO, Juan Bautista y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Luis Efrén
El Museo de Nerja: nuevo proyecto museológico

BUGELLA ALTAMIRANO, Matilde
La Comisión Provincial de Monumentos y el Museo Arqueológico de Córdoba. Memoria de una relación

ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Juan
La sala fenicia del Museo Arqueológico Provincial de Cádiz

GUISANDE SANTAMARÍA, Pablo S.
Hacia el centenario del Museo de Huelva

FARRUJIA DE LA ROSA, José
Una arqueología de la museografía en las islas canarias: la objetivación de la cultura guanche (1877-2016)

ÍSCAR GAMERO, Cristina Eugenia
La evolución de la museografía en el discurso expositivo del Museo Nacional de Arte Romano (1838-2016)

ALMAGRO-GORBEA, Martín
El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia y la creación de los museos de arqueología en España

RECIO MARTÍN, Rebeca y CASAS, Cecilia
El Museo Cerralbo y la museografía original de sus colecciones arqueológicas

OTERO MORÁN, Paloma
Manuscritos del siglo XVIII procedentes del Monetario de la Real Biblioteca Pública: un punto de partida para una historia del Museo Arqueológico Nacional

REYES LEOZ, José Luis de los
El Casino de la Reina: configuración histórica del entorno urbano de la primera sede del Museo Arqueológico Nacional

SANZ DÍAZ, Carmen y HERRERO, Alicia
La presencia de la arqueología en la Conferencia de Museos de Madrid (1934)

GOZALBES CRAVIOTO, Enrique
Origen y evolución de los museos arqueológicos de Tetuán y de Tánger (Marruecos)

GOZALBES, Helena y GOZALBES CRAVIOTO, Enrique
Creación y evolución de los fondos numismáticos de los museos de Tánger y Tetuán

LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair
Los museos y la Arqueología al servicio del Estado: la Italia *risorgimentale*

PONENCIA 2: MUSEÓLOGOS E INVESTIGADORES

Miércoles 22 de marzo

LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón
Aportaciones a la museografía y la arqueología españolas: Joaquín María de Navascués, director del MAN

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA PÉREZ, José Antonio
La historia del Museo Arqueológico de Asturias a través de los conservadores de su colección

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jordi H., VELÁZQUEZ, F., LÓPEZ GRANDE, M.ª J., COSTA, Benjamín y MEZQUIDA, Ana
La Junta de Patronato y la defensa de las colecciones del Museo Arqueológico de Ibiza

GARCÍA ALCÁZAR, Silvia
Pedro A. San Martín Moro y la creación del Museo Arqueológico de Cartagena

GARCÍA BAEZA, Antonio y EXPÓSITO, Daniel
La Sociedad Arqueológica de Carmona, un hito para el estudio de la antigüedad en los Alcores del Guadalquivir

PÉREZ-RUBÍN FEIGL, Juan
Arqueología, Arte y Sociedad en el Museo de Valladolid durante la dirección de Luis Pérez-Rubín (1901-1916)

SÁNCHEZ CLIMENT, Álvaro
El arqueólogo Blas Taracena Aguirre (1895-1951) y sus contribuciones a la arqueología peninsular

SAN CLEMENTE GEIJO, Pilar
Don Carlos de Lecea y García, correspondiente segoviano, y su relación con Aguilafuente

JIMÉNEZ SANZ, Carmen y GARCÍA SOTO, Ernesto
Justo Juberías Pérez (1878-1964), arqueología amateur, coleccionismo y museos en la diócesis de Sigüenza

SALAS ÁLVAREZ, Jesús y RUIZ, Teresa
La contribución de Francisco María Tubino y Oliva a la Arqueología y al Patrimonio a través de la Revista *Museo Español de Antigüedades*

CASADO RIGALT, Daniel
El MAN entre 1876 y 1930: la trayectoria de José Ramón Mélida como termómetro

OYARBIDE LÓPEZ, Laura
La renovación del Museo Arqueológico Nacional en los años treinta: la dirección de Francisco Álvarez-Ossorio (1930-1937/1939)

VALIENTE CÁNOVAS, Santiago y AYARZAGÜENA, Mariano
La labor de Juan Jiménez Salmerón en la dirección del Gabinete Fotográfico del MAN

LÓPEZ-ROMERO, Elías
Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921) y las colecciones de los museos de Abbeville (Somme, Francia): del nacimiento de la prehistoria a la consolidación de los estudios sobre el Paleolítico

MARTINS, Ana Cristina
Lisboa-Madrid: olhares portugueses sobre o Museo Arqueológico Nacional

PONENCIA 3: COLECCIONES Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Martes 21 de marzo y miércoles 22 de marzo

RODERO RIAZA, Alicia
Colecciones y excavaciones: documentar en el MAN

DÁVILA BUITRÓN, Carmen y MORENO, M.ª Antonia
Los inicios de la conservación-restauración en los museos arqueológicos españoles

RAMIL REGO, Eduardo
Colecciones y proyectos de investigación. El origen del Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba (Lugo)

MONTENEGRO RÚA, Enrique Jorge
La pintura mural de Santa Eulalia de Bóveda reproducida por Elías de Segura

RÍO CANEDO, Verónica del y RODRÍGUEZ, Xoel
Los fondos arqueológicos del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago: recorrido histórico y museográfico (1951-2016).

GRANADOS, M.ª Ángeles
Formación y museografía de las cerámicas de Edad Moderna durante el primer siglo de existencia del MAN

GUMIEL, Pablo
El papel del MAN en el proceso de recuperación de la figura de Pedro I de Castilla. La protección del Patrimonio Medieval

PONS MELLADO, Esther
La colección egipcia de E. Toda i Güell del Museo Arqueológico Nacional

LANZAROTE GUIRAL, José María
Entre los orígenes del hombre y las antigüedades nacionales: el lugar de la prehistoria en el primer Museo Arqueológico Nacional

PONENCIA 4: LA GESTIÓN DE COLECCIONES

Jueves 23 de marzo

FONTES BLANCO, Fernando
De la ficha erudita al catálogo en internet: historia de la documentación en el MAN

VILLA VALDÉS, Ángel
Investigación vs administración en el Museo: quién para qué

IBARRA ÁLVAREZ, Jose Luis y AGIRRE GARCÍA, Jaione
Museos de arqueología e investigadores: ¿relaciones divergentes o de colaboración? Análisis de la situación a partir de la experiencia de Álava y Bizkaia

MOLIST, Nuria
El plan de colecciones del MAC. La gestión integral en un Museo integrado por diferentes centros

MIQUEL SANTED, Luis E. de y GÓMEZ RÓDENAS, M.ª Ángeles
De los primeros inventarios a los nuevos sistemas de documentación museográfica. El caso del Museo Arqueológico de Murcia

DAIRE, Marie-Yvane y LÓPEZ-ROMERO, Elías
Pasado y futuro de los archivos de imágenes en arqueología: el ejemplo de las colecciones del Museo de Penmarc'h (Finistère, Francia)

REY CASTIÑEIRA, Josefa
Arqueotecas por favor

FELICÍSIMO, Ángel, POLO GARCÍA, M.ª Eugenia, RODERO, Alicia y TORTOSA, Trinidad
El valor de la imagen: del objeto arqueológico al objeto virtual

GONZALEZ REYERO, Susana
El objeto y su sustituto. La comparación y los medios de reproducción técnica en el debate de definición de las sociedades iberas

PONENCIA 5: LA IMAGEN PÚBLICA DEL MUSEO Y SU PROYECCIÓN SOCIAL

Jueves 23 de marzo

MARCOS ALONSO, Carmen
El reflejo del MAN en la prensa ilustrada del siglo XIX

BOBILLO GARCÍA, Cristina
«Barcelona, Divulgación Histórica» y la asociación Amics de Barcelona Històrica i Monumental: La difusión de la historia de Barcelona desde el Museo de Historia de la ciudad (1944-1957)

GARCÍA SAMPER, Mar
La imagen de *Thiar* en el Museo Municipal de Pilar de la Horadada y el dominio de su entorno social

GUILLÉN RUIZ, José Manuel y RODRÍGUEZ, María Oliva
El Museo de Galera, patrimonio transformador de su entorno

MORÁN SÁNCHEZ, Carlos Jesús
La huella del visitante en el Museo de Antigüedades de Mérida: el libro de firmas (1930-1937)

DUPERRÉ, Gustavo Norberto
Potencialidades estratégicas de la colección del MAN en el encuadre de las tecnologías emergentes y su aplicación a los modelos de innovación educativa

FRANCISCO, José Paulo
Museu do Côa: do discurso institucional ao museu participativo

COLLADO MORENO, Yolanda y ORTEGA, David
De dónde venimos y hacia dónde vamos, retos sociales para los museos arqueológicos en la actualidad

MARTINS, Ana Cristina y QUEROL, Ángeles
Feminismo en los bordes de Europa: la representación de las mujeres en los Museos Arqueológicos Nacionales de Portugal y España

WALÍAS RIVERA, Luis
La complicada implantación del marketing estratégico en los museos arqueológicos

SESIÓN DE PÓSTERES

ÁLVAREZ, Nuria y PAIS PAIS, Felipe Jorge
Coleccionismo y expolio: los restos humanos Benahoarita sin historia

BALSEIRO GARCÍA, Aurelia, ALCORTA, Enrique y CARNERO, M.ª Ofelia
Creación y ampliaciones del Museo Provincial de Lugo en el siglo xx. Su proyección social y mediática

FRÍAS ALONSO, Laura
El Aula Arqueológica de Aguilafuente: historia de un museo

GARCÍA-VUELTA, Óscar
Estudios documentales e investigación de la orfebrería castreña de Asturias: la colección Soto Cortés

MOLINERO POLO, Miguel Ángel y RODRÍGUEZ, Andrea
El viaje de inspección al Alto Egipto de 1886 y el fondo fotográfico Toda de la BMVB

PANIEGO DÍAZ, Pablo
Descubrimiento y donación de las piezas de la basílica de Matapollitos (Burguillos del Cerro, Badajoz)

ROMERO MOLERO, Alberto
Del yacimiento al museo. Las terracotas del Museo Municipal de San Roque (Cádiz) procedentes de la ciudad de Carteia.

TOMÁS CARDOSO, Rafael
El papel histórico del Museo Nacional de Antropología en la difusión del conocimiento sobre el origen y la diversidad humana: La promoción del conocimiento antropológico a través de las intersecciones entre Antropología, Arqueología, Prehistoria y Paleontología Humana

CLAUSURA

Jueves 23 de marzo

CONFERENCIA DE CLAUSURA

SCHLANGER, Nathan
Archaeological museums in Europe – universalism and nationalism in historical perspective

Presentación

El día 21 de marzo de 1867 se publica en la *Gaceta de Madrid* el Real Decreto de creación del Museo Arqueológico Nacional, norma legal que tendrá amplia trascendencia para la museología de nuestro país, ya que no sólo da origen al MAN, sino que regula la existencia de una red de museos provinciales (los ya existentes y los de nueva fundación) y reconoce la necesidad de creación de un Cuerpo específico para su gestión, que cristalizará meses más tarde con el establecimiento de la nueva Sección de Anticuarios dentro del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios (R. D. de 12 de junio de 1867), origen del actual Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, metas claramente descritas en su preámbulo: «[…] conviene dar vida oficial á los Museos arqueológicos creando uno Central en Madrid, foco de instruccion común a toda la Monarquía, y otro en cada capital de provincia o pueblo notable, para los monumentos de la historia local […]» (Y así se establece en el Art. 1.º del Real Decreto). «Otra disposición urgente e indispensable es formar el plantel de los individuos que con la debida erudición y exactitud han de reunir, clasificar, ordenar y conservar el delicado material de los Museos».

En consecuencia, 2017 se convierte en fecha de conmemoración de estos tres hechos que han dado vida a los museos públicos españoles, que han crecido en paralelo al desarrollo científico de la disciplina arqueológica a lo largo de este amplio período.

Por ello la Sociedad Española de Historia de la Arqueología (SEHA) y el Museo Arqueológico Nacional han planteado la organización del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía de la Arqueología SEHA-MAN bajo el título general de «Arqueología de los museos. 150 años del Museo Arqueológico Nacional», centrado en el papel y la trayectoria de los museos arqueológicos, y de manera particular del Museo Arqueológico Nacional, en el desarrollo de la arqueología y la museología españolas de los últimos 150 años, como una reflexión sobre su evolución conjunta.

El Congreso, celebrado en el Museo Arqueológico Nacional durante los días 21, 22 y 23 de marzo de 2017, con las intervenciones distribuidas en cinco sesiones temáticas, como puede verse en el índice, tuvo una amplia participación con contribuciones de muy diverso talante y contenido que dan idea de la diversidad de asuntos y postulados que preocupan a los profesionales de nuestros museos.

Las Actas que ahora se editan incluyen la práctica totalidad de las ponencias, comunicaciones y pósteres presentados y constituyen una interesante reunión de datos de análisis sobre la historia, la situación actual y la vigencia de los planteamientos de los museos arqueológicos.

Gonzalo Ruiz Zapatero
Presidente de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología
Andrés Carretero Pérez
Director del Museo Arqueológico Nacional

Conferencias Inaugurales

El Museo Arqueológico Nacional: 150 años de presencia institucional

The Museo Arqueológico Nacional: 150 years of institutional presence

Andrés Carretero Pérez (andres.carretero@mecd.es)
Museo Arqueológico Nacional

Resumen: El Museo Arqueológico Nacional llega a su sesquicentenario profundamente renovado en lo material, en su arquitectura e instalaciones, y en su discurso expositivo, pero necesitado de una profunda reflexión sobre su significado, sobre su historia y su adaptación a la realidad de la España actual. La conferencia recoge algunas reflexiones sobre el particular.

Palabras clave: Museos arqueológicos. Historia de los museos. Historia de la arqueología española. Gestión del patrimonio histórico.

Abstract: The Museo Arqueológico Nacional reaches its sesquicentennial, deeply renewed in the material, in its architecture and installations, and in its expositive discourse, but in need of a deep reflection on its meaning, its history and its adaptation to the reality of present-day Spain. The conference includes some reflections on the subject.

Keywords: Archaeological Museums. History of museums. History of spanish archaeology. Historical heritage management.

> «Los Museos Arqueológicos están íntimamente ligados a la causa de la educación pública. No deben de ser considerados solamente como depósito de los restos de la antigüedad para recreo de la vista; por lo contrario, constituyen una historia viva de las civilizaciones muertas, marcan con precisión los caracteres de los pueblos y de las épocas, y son mina fecunda para investigaciones científicas, artísticas y etnográficas» (Circular de la Dirección General de Instrucción Pública de 13 de marzo de 1895).

El Museo Arqueológico Nacional llega a su 150 aniversario tras una profunda transformación. La necesitaba, indudablemente.

Su sede en el Palacio de Biblioteca y Museos, de la calle Serrano 13, aunque continuamente reformada y retocada a lo largo de los años, ha recibido siempre actuaciones parciales y con esquemas decimonónicos. Su última gran obra de reforma (1968-1981), planificada y dirigida hasta su jubilación por Luis Moya Blanco -reconocido arquitecto y conservador del edificio desde 1930 a 1974-, y concluida por Antonio Almagro Gorbea, supuso una notable ampliación de la exposición permanente y espacios de trabajo, pero quedó alejada de las novedades arquitectónicas y museológicas que desde al menos una década antes venían incorporando a los museos salas de exposiciones temporales, talleres educativos, salas de conferencias, tiendas o cafeterías, con las que el MAN no se equipó. Si sumamos los entonces imprevisibles desarrollos tecnológicos de la construcción y el equipamiento de los inmuebles (climatización, grandes potencias eléctricas, instalaciones informáticas, etc.), las carencias de los espacios se hicieron notar inmediatamente como muestra el Archivo del Museo (Ladero, y Jiménez, 2015).

El discurso expositivo también se fue renovando de un modo intermitente al compás de las sucesivas reformas (Salve; Muro, y Papí, 2015). Salvo por pequeñas modificaciones posteriores, las salas del MAN al comenzar el siglo XXI exponían los conocimientos y planteamientos de análisis histórico de la década de 1970, cuando se reinstalaron la mayor parte de las salas, en lo que se conoce tradicionalmente como el «montaje de Almagro», el director que llevó con mano férrea el peso de la operación.

Por todo ello el Museo necesitaba una renovación. Podemos darnos por satisfechos, pero no conformarnos, porque el MAN hubiera necesitado una reforma más profunda, una reforma que, más allá de la materialidad de sus salas o su inmueble, atacara y resolviera otras cuestiones vitales para la institución, tan perennes como las comentadas, y que han mantenido históricamente al Museo en una situación de inestabilidad: organización interna, revisión de las metas de la institución, conocimiento de sus usuarios, formación y crecimiento de sus colecciones, relaciones con los demás museos del ramo, y con las instituciones académicas e investigadoras, o sus perspectivas de futuro; una reflexión que le hubiera llevado también conceptualmente de un museo del siglo XIX a una institución cultural del siglo XXI.

En las páginas que siguen vamos a comentar someramente algunos de estos puntos, dejando sin tocar otros muchos que aparecerán en las diversas ponencias de este mismo congreso. Y en gran medida para descubrir que la historia del Museo Arqueológico está vinculada, está íntimamente asociada, a la del resto de los museos arqueológicos del país.

Los orígenes

El Museo Arqueológico Nacional ha vivido sus 150 años (más si contamos las propuestas e intentos anteriores de creación de la institución) envuelto en el surgimiento y consolidación de los estudios histórico-arqueológicos, de los conceptos de patrimonio histórico y patrimonio arqueológico, y del desarrollo de la museografía pública en España.

Aunque creado en 1867, el siglo XIX está plagado de referencias e intentos de creación del museo.

Almagro y Maier (1999) creen ver ya en el oficio de Campany a Ceballos de 1801 sobre el modo de realizar la inspección de las antigüedades: «Los monumentos de fácil transporte como medallas, ídolos pequeños y cosas de poco volumen pueden venir a la Academia para enterarse por inspección ocular de su mérito e importancia» una instrucción para la creación de un museo arqueológico, pero no será hasta 1830 cuando aparezca una propuesta clara: José Musso y Valiente y José Gómez de la Cortina, supernumerarios de la Real Academia de la Historia, solicitan al Rey la creación de un Museo de Antigüedades «[…] en el que se conserven los tesoros que de este género posee la España, […] en que además de recogerse y coordinarse las preciosidades que ya posee en diversos parages (sic) y adquiriese en lo sucesivo S. M. se formase una biblioteca escogida del mismo asunto, y se estableciesen enseñanzas de geografía antigua, inscripciones, numismática y demás asuntos pertinentes a Antigüedades», es decir, un museo, biblioteca y centro de enseñanza, asunto sobre el que se pidió informe a la RAH y que fue concedido nominalmente por Fernando VII (oficio del conde de Ofalia al Director de la Real Academia de la Historia de 18 de marzo de 1833), aunque sin apoyo económico ni dotación de un inmueble donde situarlo (Almagro-Gorbea, y Maier, *op. cit.*: 189-192; Maier, 2003: 33-35); y en años sucesivos aparecen escritos diversos sobre la búsqueda de un edificio adecuado[1].

En 1838 nuevamente se plantea la creación de un «Museo», se solicita a la Academia informe «sobre la formación de un Museo de Antigüedades, unido o no a la Biblioteca Nacional», donde se depositen las antigüedades presentes en el Real Gabinete de Historia Natural y en la Biblioteca Nacional. Esta propuesta se concretó en una Real Orden de 21 de junio de 1838, encargando evaluar la creación de un «Museo de Antigüedades» con objetos dispersos en todo el país, emitiendo informe la Academia el 17 de agosto (Almagro-Gorbea, y Maier, *op. cit.*: 195-196).

En este informe se señala que «Estando ya mandado por Rl. Orden de 18 de marzo de 1833 que el Museo de Gabinete de Antigüedades esté a cargo de la Academia de la Historia, como objeto propio de su instituto, y hallándose confirmada esta disposición por el actual Gobierno, extendiéndola al cuidado de la Biblioteca, monetario y antigualla, que pertenecieron a la empresa de la España Sagrada, con cuyo objeto se ha concedido a la

---

1 El archivo de la RAH parece recoger el proyecto como fruto de la actividad de la propia Academia, pero el diario de Musso (Molina, 2008) señala a las claras que se trató de un proyecto personal de José Musso, que fue discutido y rechazado inicialmente por los académicos como un ataque a sus competencias y facultades.

Academia la Casa de Nuevo Rezado de la calle León, parece que nada hay que alterar en cuanto a esto sino facilitar los medios para llevarlo a efecto, ya disponiendo como convenga a salas del edificio y sus habitaciones que reuniendo en él cuantas antiguallas existan en la Biblioteca Real, en el Gabinete de Historia Natural […] o en otros establecimientos» (*cit*. en *Ibidem*: 196).

Y el asunto resurge en 1853, cuando la Academia retoma la conveniencia de establecer un Museo Central de Antigüedades en la propia Academia y encarga a José Caveda y José Amador de los Ríos un proyecto, también sin resultados, para remitir a las instancias ministeriales.

Sin embargo, no es la única línea de intentos. Es bien sabido que, nombrado por Real Orden de 2 de diciembre de 1833, don Basilio Sebastián Castellanos trabajaba en el Museo de Medallas de la Real Biblioteca, tantas veces citado en esos proyectos. En 1847 publicó sus *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca nacional de Madrid, con esclusión (sic) de los numismáticos: acompañado de una ligera reseña del Museo de Medallas y de los demás departamentos de la misma Biblioteca…*, y obtuvo el título de Anticuario Conservador del Gabinete de Antigüedades y Museo de Medallas de la Biblioteca Nacional por Real Orden de 20 de diciembre de 1851. Aunque no tuviera una norma legal de respaldo, salvo la de creación de la propia Real Biblioteca, es indudable la existencia de este Museo, cuyas colecciones y personal técnico pasaron íntegramente al MAN en el momento de la creación, por lo que resulta un antecedente real. De hecho, durante años, dentro del acuerdo en la necesidad de crear tal Museo de Antigüedades, habrá una pugna entre la Biblioteca Nacional y la Real Academia de la Historia sobre su ubicación y dependencia (Mañueco, 1993: 32).

Y, por otra parte, es innegable el papel de las Comisiones de Monumentos en el surgimiento de los museos, y en particular para nuestro interés, de los arqueológicos.

En el Decreto desamortizador de 1 de octubre de 1820, conocido como Ley de Monacales, que suprimía todos los monasterios de las órdenes monacales, se establecen ya medidas para la protección de los bienes culturales afectados (Art. 27) y se menciona por primera vez su destino a bibliotecas y museos: «Será cargo del Gobierno aplicar el residuo de los efectos mencionados en el artículo anterior a las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública» (Art. 28).

Similares consideraciones aparecen en los decretos e instrucciones posteriores. Quizás la más clara es la Real Orden de 14 de diciembre de 1836 del Ministerio de la Gobernación (*Gaceta de Madrid* de 17 de diciembre de 1836), dirigida a los jefes políticos de las provincias, con instrucciones sobre el destino de los objetos científicos y artísticos de los conventos suprimidos: «Siendo muchas las riquezas artísticas que existían en los conventos, y conviniendo darles el destino más oportuno, ya para enriquecer el museo nacional, ya para formar museos provinciales donde estén reunidas a la vista de todos, sirviendo de modelos y contribuyendo a difundir el buen gusto y la afición a las bellas artes […]» (Martínez Lombó, 2008: h. 4-5).

No se refiere esta norma específicamente a museos arqueológicos, pero el hecho es que al menos desde 1830, en relación con grandes yacimientos o con los lotes de objetos reunidos gracias al trabajo de las Comisiones de Monumentos, comienzan a crearse algunos museos. Aunque las fechas a menudo son dudosas o imprecisas, los encontramos en Sevilla (1835), Tarragona (1836), Mérida (1838)[2], Orense y Oviedo (1845), Gerona (1846)...

Las Comisiones Civiles, Comisiones Especiales de Ciencias y Artes o Comisiones Recolectoras, y las Comisiones Científicas y Artísticas que reemplazaron a éstas (R. O. de 27 de marzo de 1837), serán a su vez sustituidas en el año 1844 por las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, creadas por Real Orden del Ministerio de Gobernación, y coordinadas desde Madrid por una Comisión Central de Monumentos (Orden de 16 de agosto de 1844).

El punto 4 del artículo 3.º de la Orden de creación señalaba entre sus atribuciones «Cuidar de los Museos y Bibliotecas provinciales, aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos de los objetos que encierren [...y] Recogerá por cuantos medios le sean posibles las lápidas, vasos, vasijas, monedas, medallas y otros objetos de antigüedad, reuniéndolos en el mismo local donde esté establecido el museo, y clasificándolos por épocas. Las épocas principales serán: época fenicia, época céltica, época griega, época romana, púnica, época bárbara, época árabe y época del renacimiento» (Orden de 24 de julio de 1844, Art. 23, 3.ª).

Entre las numerosas modificaciones legales que sufrieron las Comisiones por su escasa operatividad, interesa sobre todo la remodelación realizada por la Ley de 5 de septiembre de 1857 de Instrucción Pública, conocida como Ley Moyano, que integra las CPMHA en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde permanecerán durante 120 años, y suprime la Comisión Central de Monumentos[3]. Esta Academia, aunque en tarea compartida con la Real de la Historia desde 1865, asume la alta inspección de los monumentos históricos y artísticos y la de los museos artísticos y de antigüedades, creando, para coordinar estas nuevas tareas, las Comisiones Permanentes de Conservación de Monumentos y de Inspección de Museos (Cal, 2003).

Un nuevo R. D. de 11 de junio de 1865 sometía el cuidado de los Museos Provinciales de Bellas Artes a las respectivas Academias de Bellas Artes, y en el mismo año (Real Decreto del 24 noviembre de 1865, *Gaceta de Madrid* de 11 de diciembre de 1865) se aprobó el Reglamento de las Comisiones Provinciales, cuyo artículo 4.º establece entre sus funciones «La creación, aumento y mejora de los Museos de antigüedades». Todo el capítulo IV del Reglamento se ocupa de la organización y mantenimiento de los Museos Provinciales («Museos

---

2 Éste, según Almagro-Gorbea, y Maier (*op. cit.*: 195), sería obra directa también de la Academia de la Historia, ya que en su creación participó el académico José Musso y Valiente antes citado.

3 «Art. 161. Se pondrá al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo nacional de Pintura y Escultura, así como la de los que debe haber en las provincias; para lo cual estarán bajo su dependencia las Comisiones provinciales de Monumentos, suprimiéndose la central».

provinciales de Bellas Artes y de antigüedades»), compartiendo tarea con la Real Academia de la Historia para el caso de estos últimos. Claramente, cada vez más se hacen recaer las responsabilidades de las Comisiones de Monumentos en los miembros de las reales academias y en los correspondientes de las provincias.

Desconocemos el motivo de este desplazamiento de tareas, desde el encargo genérico que la Real Cédula de 1803 otorgaba a la RAH de la inspección de las antigüedades del Reino al amplio cometido que se asigna a la RABASF desde 1857; quizás la amplitud del campo y las reiteradas muestras de incapacidad de la RAH para cubrir sus puestos y hacer frente a sus encargos[4], pero desde mediados del siglo no vuelven a aparecer propuestas de creación de un Museo de Antigüedades por parte de la Academia de la Historia, y cuando se crea efectivamente el MAN, las colecciones de la RAH no se encuentran entre los bienes fundacionales, aunque parecía lo previsto hasta el último momento[5].

En todo caso, tampoco el Museo se hizo depender de una u otra Real Academia, sino que surge como institución independiente. Quizás un fruto de los intentos de gestión profesionalizada de la citada Ley de Instrucción Pública de 1857, cuyo título IV establece que «Las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos se consideran, para los efectos de esta Ley, dependencias del ramo de Instrucción pública» (Art. 158), pero, frente al voluntarismo erudito y honorífico imperante, se crea «un Cuerpo de empleados en los Archivos y Bibliotecas, exigiendo a los que aspiren a entrar en él especiales condiciones de idoneidad; señalándoles digna remuneración, y asegurándoles la estabilidad que exige el buen servicio de estos ramos» (Art. 166), cuerpo que pronto se vería ampliado con la Sección de Anticuarios, que ya preveía el decreto de creación del museo.[6]

La creación del Museo Arqueológico Nacional no es un hecho aislado. La ola de nacionalismo romántico que recorre toda Europa, y que deriva el interés artístico-arqueológico por la arqueología clásica y por el pasado común griego y romano, hacia el pasado particular de cada territorio, de cada nación, buscando señas de identidad en la historia propia, cubre el mapa de museos arqueológicos nacionales, como política de los gobiernos: Romish-Germanisches

---

4 Hacia 1850, en una contestación de la Casa Real a las quejas de la RAH por el apoyo a la Academia Arqueológica del Príncipe Alfonso se dice: «¿por qué debiendo constar de 24 académicos de número y 24 supernumerarios, sólo tienen hoy cinco de los primeros y 17 de los segundos? Corporación que a tal punto descuida el constituirse cual es debido ¿tendrá mucho afán en el cumplimiento de sus obligaciones? ¿Faltan en España sujetos que merezcan pertenecer a ella? A fe que no, y bien los hallaría tanto o más ilustres que los que la componen, entre los cuales, a la verdad, hay algunos cuyo nombre es bastante obscuro en la república de las letras [...] La Academia de la Historia constituida como lo está hoy da muy pocas señales de vida y menos deseos de organizarse [...] Adolece de todos los achaques de la vejez». (*Cit.* en Luzón, 1993: 273; Mederos, 2010: 170).

5 En el discurso de Juan Eugenio Hartzenbuch, director de la Biblioteca Nacional, en el acto de colocación de la primera pieza del edificio del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, en 1866, dice: « [...] llegan a tres los establecimientos que ha de reunir el edificio que de la soberana y benéfica mano de V. M. recibe hoy solemne principio. Además del Nacional Museo de bellas artes, además de la Biblioteca, se ha de hacer aquí lugar a un Museo Arqueológico que todavía no está organizado. La Biblioteca Nacional, la Real Academia de la Historia [subrayado nuestro] y el Gabinete de ciencias naturales poseen objetos bastantes, así en mérito como en número, para darle existencia».

6 Como señala Bolaños (1997: 241-242) esta funcionarización de los servicios museísticos forma parte del desarrollo de los Estados modernos «conscientes de la necesidad de una gestión más permanente, rigurosa, intensiva y disciplinada». La previa organización de archiveros y bibliotecarios, y los problemas habidos con la organización de los museos por parte de las Comisiones de Monumentos, debían aconsejarlo.

Zentralmuseum de Mainz (1852), Musée Cantonal d'Archéologie et d'Histoire de Lausanne (1852), Museo Archeologico Nazionale de Nápoles (1860), antes Real Museo Borbónico de Nápoles (1777-1859), el British Museum incluye un Departamento de Antigüedades Británicas y Medievales (1866), Musée des Antiquités Nationales (1862) o Museo de Antigüedades célticas y galo-romanas, actual Musée Nationale d'Archéologie, en Saint-Germain-en-Laye, inaugurado en 1867 coincidiendo con la Exposición Universal de París; y detrás vendrán el Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» en Roma (1876), Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel (1885), Naturhistorisches Museum de Vienne (1891), etc.

Las colecciones

García Fernández (2013) señala que realmente el adjetivo «nacional» de su nombre no tenía en aquel momento ningún sentido legal explícito, y algunos de los intentos iniciales de creación hablaban un museo «central», término al que los autores han dado múltiples interpretaciones: ¿museo central que había de ser la síntesis de la historia del país recogiendo una muestra equilibrada de todos los lugares y períodos históricos?, ¿museo central porque partía de las colecciones públicas reales y estatales?, ¿museo central que, en esquema piramidal, debía ser la institución de referencia, apoyo y modelo para toda la red de museos provinciales y locales? Ninguna opción ha llegado a concretarse nunca.

De hecho, ni siquiera en el ingreso de colecciones se ha formulado nunca una norma de actuación clara para ese «museo central». Tras las llamadas colecciones fundacionales, que establece el R. D. de creación[7], el Museo se nutrió de las recogidas iniciales de las donaciones de las Comisiones Provinciales de Monumentos, no siempre generosas (Franco, 1993); de las peticiones a las Comisiones, Academias y particulares, así como de las gestiones y requisas de los gobernadores civiles, solicitadas por la Orden de 6 de noviembre de 1867, y facilitadas después por el Decreto de 1 de enero de 1869 de secularización de la riqueza científica, literaria y artística, del ministro Ruiz Zorrilla[8], por el que los materiales de bibliotecas y archivos religiosos pasaban al Estado[9]; de las mucho más abundantes compras de las

---

7 «Art. 3.º Constituirán el Museo arqueológico nacional:
1.º Todos los objetos arqueológicos y numismáticos que existen en la Biblioteca Nacional.
2.º Los que se custodian en el Museo de Ciencias naturales.
3.º Los existentes en la Escuela especial de Diplomática.
4.º Los que sean o fueren en lo sucesivo propiedad del Estado. Los conocidos en el día y custodiados por corporaciones públicas científicas o literarias no pasarán al Museo sino mediante el consentimiento de estas».

8 Del discurso de Ventura Ruiz Aguilera en la apertura al público de 1871 son estas frases: «Todas estas joyas son producto, ya de donativos, ya de incautaciones verificadas á consecuencia del decreto del Gobierno Provisional que, bien observado, puede evitar que el abandono, la intemperie ó el afan de lucro hagan desaparecer la riqueza que en la Península se conserva, o lo que es más sensible, que una especulación grosera y mezquina, cubierta á veces con máscara de piedad o de patriotismo, los entregue á manos de logreros ignorantes y vayan, para vergüenza y dolor nuestros, á aumentar los tesoros acumulados en los Museos extranjeros» (Ruiz, 1871: 777).

9 «Artículo 1.º El Estado, y en su nombre el Ministro de Fomento, se incautará de todos los Archivos, Bibliotecas, gabinetes y demás colecciones de objetos de ciencia, arte ó literatura que con cualquier nombre estén hoy a cargo de las Catedrales, Cabildos, monasterios u Ordenes militares.
Art. 2.º Esta riqueza será considerada como nacional, y puesta al servicio público, en cuanto se clasifique, en las Bibliotecas, Archivos y Museos nacionales».

Comisiones Científicas[10] o de las donaciones de particulares, fomentadas desde el inicio por el Museo[11], nunca ha habido una pauta para el ingreso de colecciones procedentes de excavaciones arqueológicas sistemáticas. De hecho son proporcionalmente pocas en el conjunto y, salvo excepciones, suele tratarse de excavaciones realizadas por personal del Museo o arqueólogos vinculados de alguna manera a la institución, y a menudo los materiales ingresaron también por donación o compra. Otra cuestión es el ingreso puntual de determinados objetos o lotes por su «excepcionalidad», que los hacía merecedores de ingresar en el Museo Arqueológico Nacional.

El reglamento de las Comisiones de Monumentos de 1865 prevé que los objetos excepcionales, o aquellos procedentes de provincias donde no hayan podido establecerse museos arqueológicos puedan pasar a un museo nacional cuando sea «llegado el momento de plantearse el Nacional de Antigüedades» en la capital de la Monarquía[12].

Tampoco la Ley de Excavaciones de 1911 y su Reglamento de 1912 prevén nada sobre el particular, si bien deja al Estado, cuando sea propietario de los bienes, la decisión sobre el destino de los mismos, debiéndose donar a los museos provinciales al menos ejemplares de los objetos duplicados[13], y de hecho tal requisito aparecerá en múltiples permisos de excavación en los años siguientes.

Las normas de 1926 (*Decreto-ley, de 15 de agosto de 1926, relativo al Tesoro artístico arqueológico nacional*), y sobre todo de 1933 (*Ley, de 13 de mayo, sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio histórico-artístico nacional*), y sus respectivos reglamentos

---

[10] *Vid*., por ejemplo, la *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados, y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional*... D. Juan de Dios de la Rada y Delgado y don Juan de Malibrán: «No menos afortunada que en la antigua capital legionense fue la comisión en Palencia, pues ya estimulando la generosidad de la comisión de monumentos, ya entregados por el Gobernador como procedentes de edificios del Estado, ya por donación de particulares, por permuta o por compra, adquirió numerosos y notables objetos arqueológicos. La comisión de monumentos sin apoyo en la diputación provincial, que hasta acababa de quitarle la exigua suma de MIL reales anuales, que para su sostenimiento consignaba en sus presupuestos, no podía tener museo, ni recoger objetos; y demasiado celo demostraban sus individuos, habiendo procurado reunir algunas inscripciones y otros restos antiguos, que estaban colocados sin orden ni en condiciones de conservación, en lugares muy secundarios é impropios de esta clase de objetos. Asi fue que al oir nuestras súplicas para que nos cediese algunos de los que tuviera duplicados, prestóse gustosísima á darnos, no parte, sino todo lo que había reunido, para que no pudiendo conservarlo ella dignamente, ocupara en el Museo arqueológico nacional el preferente lugar que le correspondía, y se libraran de la destrucción aquellos preciosos datos para la historia antigua de Palencia» (1871: 40-41).

[11] No podemos detenernos en la relación de adquisiciones y donaciones de colecciones a lo largo de la historia del Museo. En *De Gabinete*... (Marcos, 1993) pueden encontrarse numerosos artículos sobre la materia.

[12] Real Orden de 24 de noviembre de 1865 por la que se aprueba el Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos:
«Art. 40. [...] Lo mismo se verificará respecto de la Real Academia de la Historia en orden a los objetos propios de su instituto en las provincias donde no haya sido posible establecer los Museos Arqueológicos, para que llegado el momento de plantearse el Nacional de Antigüedades, determine la expresada corporación los que deban formar parte de dicho general establecimiento ó de alguno de los que ya existan en las provincias.
Art. 41. Cuando la rareza e importancia de algún objeto artístico o arqueológico fuese tal que no existiese su análogo o semejante, ya en el Museo Nacional de Bellas Artes, ya en el de Antigüedades, podrá ser trasladado a la capital de la Monarquía y colocado en el correspondiente establecimiento, haciéndose constar su procedencia tanto en el tarjetón que lo acompañe, como en el catálogo del Museo respectivo».

[13] Reglamento de 1 de marzo de 1912 (de la Ley de 7 de julio de 1911): «Art. 26. Si los hallazgos o colecciones arqueológicas adquiridas por el Estado no los entregase éste a los Museos de provincia o locales a que aquéllos correspondan, tendrá, por lo menos, que donarles un ejemplar de cada objeto duplicado».

de 1928 y 1936 (Arts. 81 y 82), priorizan que los bienes se mantengan de manera preferente en sus zonas de origen, salvo circunstancias de notoria importancia o de «ignorancia o desidia».

Del mismo modo, la vigente Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español determina en su Art. 42.2 que «La autorización para realizar excavaciones o prospecciones arqueológicas obliga a los beneficiarios a entregar los objetos obtenidos, debidamente inventariados, catalogados y acompañados de una Memoria, al Museo o centro que la Administración competente determine y en el plazo que se fije, teniendo en cuenta su proximidad al lugar del hallazgo y las circunstancias que hagan posible, además de su adecuada conservación, su mejor función cultural y científica. En ningún caso será de aplicación a estos objetos lo dispuesto en el artículo 44.3 de la presente Ley», pero para entonces el problema ya es otro: la «administración competente» ha cambiado, tema que abordaremos más adelante.

En términos generales, el MAN siempre ha sido un «museo de colecciones» en el que ha primado la adquisición, por compra o donación, de series ya formadas o de bienes culturales procedentes del coleccionismo o del mercado de antigüedades, fórmula prácticamente única en la actual coyuntura histórica en que son los gobiernos regionales, gestores de la materia, quienes deciden a qué museos se asignan las piezas procedentes de las excavaciones o hallazgos, que, claro está, nunca van fuera de sus límites territoriales.

El «drama» de esta falta de una norma explícita de ingreso de colecciones es que, pasados los tiempos decimonónicos, en que la distinción entre bien artístico, antigüedad y objeto arqueológico era a menudo escasa, la arqueología científica y profesional depende de los materiales contextualizados para el análisis histórico riguroso, materiales que faltan de manera generalizada a lo largo de la historia del Museo. Además, el hecho de que muchos de los ingresos se hayan producido por decisiones administrativas hace que periódicamente se plantee la reversión de esas decisiones reclamando la vuelta de los materiales a sus lugares de origen, aunque estas reclamaciones suelen referirse sólo a bienes culturales de particular prestigio o atracción estética.

Museo y entorno académico

El MAN se ha desarrollado siempre con fuertes vinculaciones con las instituciones académicas y de investigación existentes en cada momento de su historia, tanto en las relaciones institucionales como a través de las personas que han formado parte de su plantilla, y que a menudo han compatibilizado varias ocupaciones o han pasado de unas a otras a lo largo de su carrera profesional. Y el Museo siempre se ha concebido como un centro de investigación. Sin embargo, estas relaciones han sido muy variables y cambiantes a lo largo de su historia.

Bastantes de sus primeros directores y conservadores fueron profesores de la Escuela Superior de Diplomática (Pedro Felipe Monlau i Roca, Manuel de Assas y Ereño, José María Escudero de la Peña, Juan de Dios de la Rada y Delgado, Juan Catalina García López) o catedráticos de Universidad (Manuel Oliver Hurtado, José Amador de los Ríos), y a lo largo

del siglo xx, aunque salvo excepciones los directores fueron facultativos de museos según el reglamento[14], siguieron combinando o alternando su trabajo en el Museo con la docencia universitaria o la investigación (José Ramón Mélida y Alinari, Cayetano de Mergelina, Joaquín María de Navascués, Martín Almagro Basch, Luis Caballero, Ricardo Olmos, Martín Almagro Gorbea…). Con menos frecuencia han formado parte de la Real Academia de la Historia y/o de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (José Amador de los Ríos, Juan Catalina García, Narciso Sentenach, José Ramón Mélida…).

El origen de esta simbiosis, está en gran medida en la Escuela Superior de Diplomática, en la que se formaban inicialmente los archiveros, bibliotecarios y anticuarios. Surgida a imitación de l'École de Chartes francesa o la Escuela de Diplomática de Portugal, suponía un marco adecuado para conseguir ese cuerpo profesionalizado hasta entonces inexistente que pedía la Ley Moyano, para asegurar un conocimiento de aspectos técnicos necesarios para el estudio histórico[15], y para combinar docencia y trabajo en el Museo, aunque parece que también sirvió para crear un cierto corporativismo no muy bien visto por muchos sectores culturales del momento, en particular desde las universidades, por su auténtico monopolio de acceso a las plazas e instituciones por parte de los titulados de la Escuela[16]. En todo caso, ese problema fue más evidente y criticado en archivos y bibliotecas, ya que el número de facultativos con que se dotó a los museos fue siempre más reducido[17].

Los alumnos de la Escuela Superior de Diplomática se ven a sí mismos como eruditos e investigadores de la historia, y no faltaron las críticas por su falta de atención al servicio público que debían prestar.

---

14 Decreto de 19 de mayo de 1932: «Articulo 10. Los Directores de la Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Nacional y Archivo Histórico Nacional, a quienes dentro del Cuerpo corresponde la principal jerarquía en cuanto a prerrogativas y representación, deberán ser personas de relevantes méritos, nombrados por Decreto, mediante concurso entre los funcionarios del Cuerpo, y a propuesta del Patronato respectivo o de la Junta facultativa si no hubiera Patronato».

15 No olvidemos que entre los motivos de su creación estaba contar con personas que supieran leer la «letra antigua» para poder evaluar el interés de conservar los documentos que aparecían en muchos de los archivos y bibliotecas desamortizados, que los miembros de las Comisiones de Monumentos no eran capaces de valorar.
«En esos años, más que una enseñanza especulativa (impartida en la Universidad por las cátedras de Historia Universal, Historia crítica de España y Geografía Histórica) la "Patria" necesitaba sobre todo de unos funcionarios especialmente técnicos, capaces de recuperar y custodiar las antigüedades y organizar el patrimonio artístico y literario nacional. De ahí que, rápidamente, la de Diplomática pasara a ser considerada como una escuela especial del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios creado en 1858» (Peiró, y Pasamar, 1989-1990: 12).

16 «Tanto los alumnos que concluyen su carrera en la Escuela de Diplomática como los licenciados en Facultad aficionados a ciertos trabajos de erudición están en condiciones para ingresar en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios previa la oposición que sirva para comprobar sus conocimientos teóricos». (Real Decreto de 12 de octubre de 1884, de reorganización del Cuerpo de A. B. M.).

17 Torreblanca (2009) proporciona una buena síntesis de la evolución del Cuerpo y de los centros que atendía. A modo de ejemplos del desequilibrio, en 1895 de las doscientas setenta plazas, ciento doce correspondían a archivos, ciento treinta y cuatro a bibliotecas y veinticuatro a museos, de ellas siete asignadas al Museo Arqueológico Nacional, el resto a los otros siete museos atendidos entonces: Museo Arqueológico de Tarragona (1874), Museo Reproducciones Artísticas (1878), Museos Arqueológicos de Barcelona, Granada, Sevilla y Valladolid (1879), Museo Arqueológico de Toledo (1891), además del MAN (1867) (*Ibidem*: 92-94).
Situación que apenas ha variado en 1930 con una plantilla que se distribuye en ciento diez plazas para archivos, ciento veintisiete para bibliotecas, siete para el Registro general de la Propiedad Intelectual, y veinticinco para museos, de ellas 13 asignadas al Museo Arqueológico Nacional (*Ibidem*: 118).
En 1962 se aumentaron los efectivos de museos a cuarenta y cinco facultativos para 31 museos (*Ibidem*: 184-185), aunque la dotación del Museo Arqueológico Nacional se mantuvo estable en la plantilla de 13 facultativos que tenía asignada desde 1930.

Quizás como fruto de esas críticas, el 20 de julio de 1900 se suprime la Escuela, al igual que otras muchas escuelas especiales, y sus enseñanzas son incorporadas a las Facultades de Filosofía y Letras. La meta era vincular la Universidad a la investigación, convertirla en la única fuente de «historiadores», pero en sentido inverso dotó a los facultativos de un título superior, cosa que no ocurría con los tres años de la ESD, lo que reforzará el papel docente e investigador de los facultativos, aumentando sus vínculos con el entorno académico y llevando a muchos de ellos a la docencia universitaria[18].

No podemos entrar aquí en los vínculos entre nacionalismo y desarrollo de los estudios históricos, tanto en el romanticismo decimonónico como en época de Primo de Rivera y el régimen franquista, pero es evidente que, dentro de las limitaciones presupuestarias e institucionales endémicas, durante la segunda mitad del siglo xix y casi todo el siglo xx, España potenció la investigación histórica de muy diversas maneras[19].

Desde que en 1910 se crea la Junta de Ampliación de Estudios, los facultativos de Archivos, Bibliotecas y Museos se ven en gran medida asimilados al personal investigador de sus institutos, y así en 1914 se establece que las pensiones para ampliación de estudios que se les concedan deben ser previamente informadas por la Junta Facultativa para que los centros no quedaran desatendidos.

Finalmente el Reglamento de 1932 reconoce explícitamente esa función investigadora: «El objeto principal del presente Decreto consiste en ensanchar la misión del referido Cuerpo asignándole, tanto en el campo de la investigación histórica como en el de la acción social para la difusión de la cultura, una participación más intensa que la que hasta ahora ha venido teniendo. A este fin, en los artículos que comprende esta disposición se atiende, juntamente a la simplificación y facilidad de los servicios en relación con el público, a la especialización técnica de los Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y al fomento de la publicación de inventarios, índices, catálogos y estudios de investigación» (Decreto de 19 de mayo de 1932, preámbulo)[20].

---

18 Sin embargo, como el propio Rafael Altamira, uno de los críticos más fuertes de la Escuela de Diplomática, reconocería poco más tarde (1904) ello supuso una pérdida de efectividad en el aprendizaje de las técnicas instrumentales para el estudio y catalogación de las colecciones: «No me atrevo a aplaudir de igual modo la supresión de la Escuela de Diplomática [...] No se puede, en rigor, pedir a todos los historiadores que sean paleógrafos, epigrafistas o numismáticos perfectos, porque cada uno de esos ordenes de conocimiento basta para absorber una vida entera [...], pero si en la Facultad no se estudia con todo el desarrollo de que son susceptibles, ¿dónde se formarán los especialistas indispensables para el progreso de la ciencia general histórica?» (*cit.* en Peiró, y Pasamar, 1996: 197).

19 «Esta política se pone de manifiesto en el impulso oficial que se presta a la investigación histórica, auspiciada por el krausismo y el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. De todo ello se beneficiará el Cuerpo, iniciándose un proceso de afirmación de sus funciones en torno al concepto de instrumento auxiliar para la investigación histórica y la exhumación de documentos, y en la protección del patrimonio arqueológico. Todo ello desembocará en las tareas que se encomiendan al Cuerpo en su Reglamento orgánico de 1932» (Torreblanca, *op. cit.*: 121).

20 «Artículo 3.º La misión del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos consiste, no solamente en custodiar y conservar los fondos que el Estado le encomienda, sino en facilitar su consulta y aprovechamiento mediante la formación y publicación de inventarios, catálogos e índices, y en contribuir con trabajos de investigación al estudio, interpretación y crítica de dichos fondos.
Artículo 4.º La función pública propia del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, como parte integrante de la labor docente del Estado, debe tender especialmente a ayudar y completar las enseñanzas de las Escuelas, Institutos, Universidades y demás Centros docentes, y a favorecer el progreso y desarrollo del estudio e investigación de la Historia Nacional».

Y con el mismo ánimo de especialización se establecen pruebas de acceso particulares a cada una de las tres secciones, e incluso la posibilidad de establecer plazas especiales, opción que luego retomará el Cuerpo de Conservadores de Museos[21].

Los vínculos se mantendrán tras la Guerra Civil con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sucesor de la antigua Junta de Ampliación de Estudios, con una confusa imbricación entre los facultativos (más que las instituciones) y los institutos de investigación. Torreblanca (*op. cit.*: 175-176) repasa los numerosos vínculos en el período de postguerra entre los archivos y bibliotecas (y archiveros y bibliotecarios) y los diversos institutos del CSIC[22].

En el MAN encontramos una situación bastante similar, hasta el punto de haber compartido espacio con el Centro de Estudios Históricos (1910-1919), el Archivo Histórico Nacional (hasta 1952), el Instituto «Antonio Agustín» de Numismática (1951-1966) y el antiguo Instituto Español de Prehistoria, luego Departamento de Prehistoria del Centro de Estudios Históricos (1957-2007), que se alojaron en el Palacio de Biblioteca y Museos y compartieron proyectos llegando a formar una biblioteca común.

Carmen Cacho y M.ª Isabel Martínez describen esa relación de simbiosis de instituciones: «Las relaciones entre el CSIC y el MAN son un reflejo de la situación general de la investigación arqueológica de esta época. Los especialistas eran poco numerosos y los recursos económicos muy escasos. Una forma de contrarrestar la provisionalidad que caracterizaba las actividades de las instituciones (Marcos, 1993: 86) era que las mismas personas participaran en varias de ellas. Esto dio lugar a una gestión excesivamente personalista y en ocasiones autoritaria y se prestó a confusiones administrativas. También tuvo efectos positivos, como aprovechar los escasos medios existentes y dar una mayor presencia social a una actividad, entonces, muy minoritaria» (Cacho, y Martínez, 2000: 6).

Sin embargo, el desarrollo e incremento del número de universidades y centros de investigación va dejando en una cierta marginalidad a los museos y sus técnicos como colectivo, hasta que en 1970 la Ley General de Educación olvida por completo a los archivos, bibliotecas y museos.

---

21 «[…] Con este mismo propósito se divide la oposición de ingreso para cada una de dichas ramas en un período de pruebas de cultura general y en otro período de prácticas, trabajos y estudios de preparación profesional; se distingue en los establecimientos que lo requieran plazas de carácter especial, a las cuales sólo podrán aspirar los funcionarios que demuestren la preparación adecuada […]» (Decreto de 19 de mayo de 1932, preámbulo).

22 Hasta el punto de que la nueva sede del Archivo Histórico Nacional se situará en las instalaciones del CSIC: «El Consejo fue dotado con nuevas sedes en Madrid, en los altos del Hipódromo, en los terrenos aledaños a la Residencia de Estudiantes. Allí se construyó la sede de su presidencia y de los principales institutos de ciencias, así como algunos de letras. En el corazón de todos ellos, se construiría la nueva sede del Archivo Histórico Nacional, dando su fachada a la plaza principal. A la vez que se descongestionaba el Palacio de Bibliotecas, Archivos y Museos, que quedaba para la Biblioteca y el Museo Arqueológico nacionales, el Cuerpo tomaba asiento, al menos una de sus secciones, en el corazón de la investigación científica del país. Uno de los motivos que más ayudará a ello fue el hecho de que el Director del Archivo Histórico Nacional era vocal nato del Patronato "Marcelino Menéndez Pelayo"».

Si la Ley de Instrucción Pública de 1857 los consideraba parte del sistema educativo («Art. 158. Las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos se consideran, para los efectos de esta Ley, dependencias del ramo de Instrucción pública»), la Ley de 1970 sólo les pide que cooperen con el acceso gratuito de enseñantes y alumnos: «Artículo doce. Tres. Las Bibliotecas, Museos, Archivos y otras instituciones científicas y culturales cooperarán al logro de los objetivos del sistema educativo y permitirán el acceso gratuito a sus fondos documentales, bibliográficos y culturales».

Quizás la separación de los conservadores de museos de los archiveros y bibliotecarios con un cuerpo nuevo (Ley 7/1973, de 17 de marzo, *de creación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos*), que mantiene el ideal docente e investigador[23], responda a un intento de defensa, ineficaz por lo demás, de los efectos de esa Ley de Educación.

Del mismo modo, quince años más tarde, la Ley 13/1986, de 14 de abril, *de Fomento y Coordinación General de la Investigación Científica y Técnica*, aunque recoge entre sus objetivos «La defensa y conservación del Patrimonio Artístico e Histórico» (artículo segundo, h.), olvida por completo a los archivos, bibliotecas y museos, que se ven excluidos de los Planes Nacionales y de la consideración de Organismos públicos de Investigación[24].

A pesar de todo, los museos, los técnicos de museos, han seguido considerándose principalmente como investigadores, o para ser más exactos, han considerado que para cumplir adecuadamente sus funciones de difusión y comunicación necesitaban un bagaje previo y propio de actividad investigadora, que el museo no podía ser un lugar de transmisión secundaria, sino de investigación primaria. Y para ello han tendido a considerar esencial el doctorado, las publicaciones científicas y la integración en los proyectos de investigación promovidos y dirigidos por universidades y otros centros (quizás en muchos casos para estar preparados para «dar el salto» como ha venido ocurriendo en muchos casos a lo largo de la historia).

---

23 «De los quince museos de entonces [1867] se ha pasado a quinientos sesenta y cinco: de una concepción estática de los museos, como depósito donde se conservan y exponen, debidamente ordenadas, las obras de arte, se ha pasado a un concepto dinámico y vivo, que les concibe como un instrumento capital para la educación, como base indispensable de la investigación y del método visual pedagógico por excelencia, verdaderos centros docentes y culturales de primera magnitud».

24 Situación que trata de remediar 25 años más tarde la Disposición adicional decimocuarta (Otros agentes de ejecución de la Administración General del Estado) de la vigente Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, que completa su artículo 46, recalcando el carácter secundario de las instituciones a que se refiere: «1. El Museo Nacional del Prado, la Biblioteca Nacional de España (BNE), el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), la Filmoteca Española, adscrita al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, los museos y archivos de titularidad y gestión estatal, la Dirección General del Instituto Geográfico Nacional, el Centro Nacional de Información Geográfica, y las Reales Academias y Academias Asociadas vinculadas con el Instituto de España, tendrán la condición de agentes de ejecución a los efectos de lo dispuesto en esta ley», aunque en una situación de falta de autonomía administrativa que hace imposible tal ejecución a la mayor parte de los museos.

Organización interna y autonomía administrativa

Esta visión interna de la institución como centro de investigación ha tenido su reflejo, limitado, en la organización de la actividad del Museo Arqueológico Nacional.

Aunque el organigrama nunca haya sido demasiado rico, superando los detalles organizativos de los sucesivos reglamentos del cuerpo (directores, jefes de museos, secretarios, jefes de sección, bibliotecarios, restauradores…), desde el comienzo estuvo «científicamente orientado» alrededor de las colecciones, y las cuatro secciones que diseñaron los facultativos con el primer director, Felipe Monlau, en 1869, de la mano de De la Rada (Sección Primera: Tiempos Primitivos y Antiguos; Sección Segunda: Edad Media y Moderna; Sección Tercera: Numismática y Dactilografía; Sección Cuarta: Etnografía) se mantuvieron al menos 60 años, y así lo recogen los sucesivos catálogos y guías publicados.

La Orden de 25 de febrero de 1931 (*Gaceta de Madrid* de 5 de marzo) de reorganización del Museo, en la que simplemente se eliminan las secciones y se da autoridad al director para organizar el Museo y distribuir el trabajo de los facultativos según su criterio, habla del ahogo y compartimentación a la que debía haber llegado la institución[25].

Con fecha 3 de marzo de 1949 se retoma nuevamente un organigrama con tres secciones (Edad Antigua; Edad Media y Moderna; Numismática), que no habían dejado de existir en la práctica, Orden que se deja sin efecto en 1967, casi en los mismos términos que la de 1931[26].

Sin embargo, aunque sin orden jerárquico, siguió manteniéndose un necesario grupo de conservadores especializados en las respectivas cronologías o áreas culturales y sus colecciones asociadas, y llamativamente, en contradicción con las líneas anteriores, una norma de 1964 sobre realización de oposiciones al Cuerpo Facultativo[27], al establecer pruebas especiales para la sección de Numismática, explica que el Museo Arqueológico Nacional cuenta además con secciones «de Arqueología Prehistórica, Protohistórica, Clásica, Medieval y Artes Aplicadas». En 1990 (Barril, 2005: 241 y 254), siendo director José María Luzón Nogué, se establece una estructura formal con siete departamentos de investigación (los descritos más Egipto y Oriente Próximo), que se consolidó en el Decreto de reorganización de 1993 (*Real Decreto 683/1993, de 7 de mayo, por el que se reorganiza el Museo Arqueológico Nacional*), cuya meta era la contraria: establecer un organigrama

25 «1.º Desaparece la reorganización en secciones. La Dirección encomendará a cada funcionario técnico, oportunamente, la custodia de un determinado grupo de salas contiguas, en relación con su especialidad de estudios; en ellas tendrá su mesa de trabajo y el fichero de papeletas correspondiente. Las llaves estarán en poder del Conserje, a disposición de los funcionarios técnicos, excepto las de los armarios de numismática, que conservará el funcionario encargado de este servicio, bajo su responsabilidad, como ahora».

26 «[…] autorizar a la Dirección de dicho Museo para que, oído su Patronato, pueda efectuar una reorganización del Centro, distribuyendo su personal en la forma que hoy aconsejen las necesidades del servicio y la legislación en vigor» (Orden de 9 de febrero de 1967 por la que se deja sin efecto la de 3 de marzo de 1949 referente a la organización interna del Museo Arqueológico Nacional).

27 *DECRETO 4302/1964, de 23 de diciembre, sobre clasificación de museos a efectos de oposiciones y concursos* (*BOE*, 18-01-1965).

por áreas funcionales, en el que, siguiendo esquemáticamente la definición y diversidad de funciones de los museos establecida por el Consejo Internacional de Museos, el área de estudio de colecciones era sólo una más. Desde esa fecha no parece haberse planteado una posible renovación de la estructura interna del Museo.

Esa delegación en los propios directores para ordenar el Museo (sólo Ministro y Subsecretario estaban por encima del Director del Museo) nos habla del gran nivel de autonomía que desde su nacimiento tuvo el Museo Arqueológico Nacional, que llegó a ser organismo autónomo (1962) en el mismo grupo B de Entidades Estatales Autónomas que las Universidades o el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su conjunto[28].

La creación del Patronato Nacional de Museos en 1968 le quita su autonomía individual para formar parte de un organismo autónomo superior, y con la desaparición de este organismo en 1985 cae finalmente en el mismo régimen de administración general que el resto de los museos más pequeños que le acompañaban, con excepción del Museo del Prado, mientras las universidades y centros de investigación continúan siendo organismos autónomos con una capacidad de gestión muy superior, y una mayor presencia política de sus representantes, lo que acaba permitiéndoles configurar a su imagen y posibilidades la legislación sobre la práctica investigadora (y su financiación), de las que quedan genéricamente excluidos los museos.

El Director ha estado acompañado, a lo largo una parte de la historia del Museo, de un órgano colegiado de dirección: el Patronato, también de utilidad muy variable. Creado por Real Decreto de 10 de julio de 1931, siguiendo el modelo de los patronatos de Museo del Prado, Museo de Arte Moderno y Biblioteca Nacional, se trata de un patronato con amplios poderes, que busca la participación de la «sociedad civil», como hoy suele decirse, en la gestión del Museo, y que, además de decidir y aprobar el ingreso de bienes culturales, «administrará libremente y sin otra limitación que las especialmente contenidas en este Decreto y las que se deriven de la ley de Contabilidad del Estado, los recursos del Museo Arqueológico» (Art. 7), recursos que incluirán tanto los consignados en los Presupuestos del Estado como todos los ingresos que por cualquier concepto pueda realizar el Museo. Llamativa libertad de actuación que se ve ampliada con la declaración del Museo como organismo autónomo en 1962 antes citada.

Los patronatos posteriores apenas tienen capacidad gestora: «La asunción por el Patronato Nacional de Museos de buena parte de las competencias atribuidas en el Decreto de diez de julio de mil novecientos treinta y uno al Patronato del Museo Arqueológico Nacional, exige clarificar y reordenar las funciones y organización de este Patronato a fin de lograr el mejor cumplimiento de sus fines, de acuerdo con la actual política museística,

---

28 Junto con Museo del Prado, Museo del Pueblo Español, Patronato de la Alhambra y Generalife, Museo Nacional de Arte del Siglo XIX y Museo Nacional de Arte Contemporáneo (*DECRETO 1348/1962, de 14 de junio, por el que se da cumplimiento a lo dispuesto en la disposición transitoria sexta de la Ley de Régimen Jurídico de Entidades Estatales Autónomas, de 26 de diciembre de 1958, y se aprueba la clasificación de dichas Entidades*).

con la evolución que en sus aspectos funcional y orgánico ha experimentado el Museo y con el acrecentamiento y enriquecimiento de sus colecciones» (*Real Decreto 1378/1982, de* 27 *de marzo, sobre organización* y *funcionamiento del Patronato del Museo Arqueológico Nacional*), en suma patronatos compuestos por cargos administrativos, y la mayor parte de cuyas competencias comienzan con verbos escasamente ejecutivos como «proponer…», «estimular…», «elevar propuestas…», «emitir informes…»; lógico si tenemos en cuenta que el Museo ha vuelto a un régimen de administración general, sin personalidad jurídica, donde sólo la estructura administrativa superior tiene capacidad de decisión.

La situación apenas ha cambiado con el vigente *Real Decreto 570/1999, de 9 de abril, de creación del Patronato del Museo Arqueológico Nacional*, cuya única meta era ajustar su existencia al Decreto de reorganización de 1993, en el que no se hacía referencia al Patronato (sin duda porque no estaba operativo…).

Faro de museos arqueológicos

Además, el Museo Arqueológico Nacional ha actuado en cierto modo de «faro» para el conjunto de los museos arqueológicos repartidos por todo el territorio español, aunque no por cuestiones administrativas. Es cierto que para los museos servidos por el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, el Director del Museo Arqueológico Nacional era el Inspector Técnico[29] y las instituciones de cabecera contaban con oficinas consultivas[30], pero la mayor parte de los museos arqueológicos provinciales y locales nunca dependieron formalmente del Estado ni su estructura administrativa, aunque las diputaciones y ayuntamientos recibieran subvenciones para su mantenimiento[31].

---

29 *Real Decreto de 19 de mayo de 1932 de reorganización del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*: «Artículo 52. Corresponde al Director general de Bellas Artes el carácter de Inspector Superior de todos los establecimientos del Cuerpo, y a los Directores de la Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Nacional y Archivo Histórico Nacional, el de Inspectores técnicos, por delegación de aquél, de los establecimientos correspondientes a la misma rama del que tienen a su cargo [...]».

30 R. D. 19-05-1932: «Artículo 24. En la Biblioteca Nacional, Museo Arqueológico Nacional y Archivo Histórico Nacional se crearán oficinas consultivas e informativas y de coordinación de trabajos entre todos los Centros del mismo carácter regidos por el Cuerpo, las cuales deberán satisfacer las necesidades de comunicación y cooperación entre dichos Centros y facilitar el trabajo de los funcionarios y de los investigadores».

31 «El número de museos arqueológicos existentes en ese momento [1957] era superior, pero se trataba de instituciones que dependían de diputaciones, ayuntamientos y diócesis. La Dirección General de Bellas Artes ejercía la inspección sobre ellos y subvencionaba su funcionamiento mediante un capítulo presupuestario denominado «Fomento de los Museos Arqueológicos no servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos» (Torreblanca, *op. cit.*: 183).
Efectivamente parece que la administración estatal se resistía a la dotación de puestos de facultativo, que corrían de su presupuesto, lo que significaba que finalmente los museos atendidos terminarían por ser de su competencia casi exclusiva, y prefería la fórmula de la subvención, dejando la gestión efectiva en manos de las administraciones locales. Aún con la creación del Patronato Nacional de Museos en 1968 serán pocos más los museos arqueológicos que se integren en la estructura administrativa estatal (*ORDEN de 31 de agosto de 1968 por la que se determina los Centros integrados en el Patronato Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes,* y sucesivas).

En todo caso se trata más de relaciones en aspectos «técnicos», sea porque su museografía fuera tomada como ejemplo en las sucesivas etapas de renovación, sea porque se hacían consultas sobre colecciones, excavaciones y actividad arqueológica en los distintos territorios, sea porque muchos de los técnicos de los museos provinciales habían trabajado, realizado prácticas o mantenido cualquier otra fórmula de vínculo laboral o de aprendizaje en el Museo[32]. Pero siempre de manera informal, sin una estructura o sistema formal de relación.

El Estado descentralizado

Ya hemos señalado las consecuencias de la eliminación del Patronato Nacional de Museos en 1985, que lleva al MAN a un régimen de administración general, el *más severo y restrictivo que nunca había tenido*, pero la realidad es que el desarrollo del actual Estado descentralizado a lo largo de esa década de 1980 supuso una continua limitación de funciones para el Museo. Apenas inaugurada en 1981 la larga renovación dirigida por Martín Almagro que mencionábamos al comienzo, surgen cambios de profundo calado para el futuro de la institución.

La Ley de Reforma de la Función Pública (Ley 30/1984) separa definitivamente al personal técnico de museos del ámbito de la docencia y la investigación, que quedan fuera de su aplicación en aspectos básicos, y elimina las particularidades del Cuerpo de Conservadores, tal como se configuró en 1973, al regular pruebas generales de acceso sin posibilidad de convocar plazas especiales. La misma Ley elimina la norma de que los directores hubieran de ser facultativos, lo que da pie a la llegada al puesto de profesores universitarios ajenos al mundo de los museos[33].

La paralela transferencia de gestión de los museos que se produce a lo largo de la década desmembra la ya escasa vinculación y conexión territorial entre los museos arqueológicos, y desmonta en la práctica el Cuerpo de Conservadores, ya que a partir de ahí las Comunidades Autónomas dotarán, según normas propias, los puestos técnicos de los museos, quedando el cuerpo facultativo exclusivamente para los museos de gestión directa de la Administración General del Estado, con unos criterios unitarios de selección que atienden cada vez más a contenidos y técnicas de gestión, no de conocimientos científicos, criterios contradictorios con la especialización de la mayor parte de las plazas en los museos nacionales. Para todos, las opciones de movilidad quedaron seriamente mermadas.

---

32 «Una novedad [del Reglamento aprobado por Orden ministerial de 14 de julio de 1953] radicaba en que, una vez superados los ejercicios, los opositores eran nombrados funcionarios en prácticas, estos ya no debían seguir el antiguo curso de capacitación [...] Tal cambio puede interpretarse por la relevancia cada vez mayor que se daba a los cursos de la Escuela Técnica de Archiveros y Bibliotecarios, y los homólogos del Museo Arqueológico Nacional, tácita pero no legalmente exigidos, como un requisito más para poder ingresar en el Cuerpo; lo que significaba que a la par que los cursos progresaban se iba afianzando su carácter corporativo. Se establecía de nuevo la cooptación que en su momento supuso la Escuela Superior de Diplomática como principal elemento legitimador para el reclutamiento de funcionarios» (Torreblanca, *op. cit.*: 12).

33 Pocos realmente (Alfonso Moure Romanillo, José María Luzón Nogué y Miguel Ángel Elvira Barba), y quizás «vocacionales», porque las diferencias económicas con las plazas universitarias hacen poco atractivo el puesto.

En consecuencia, desde 1985 no ha entrado ningún *técnico en la plantilla del MAN* por esta vía específica, por lo que la adecuación de conocimientos es meramente coyuntural y dependiente de la formación general de los candidatos, no de criterios de selección.

La transferencia de las competencias en materia de arqueología desvincula al Museo del ingreso de nuevas colecciones y de las excavaciones y proyectos oficiales de investigación, salvo aquellas en las que participan a título particular los conservadores, ya que el Museo no puede solicitarlas como institución, y se despide del ingreso de cualquier bien cultural procedente de actividad arqueológica, salvo por depósitos puntuales de algún objeto para completar montajes expositivos, lo que lleva al Museo a seguir siendo un «museo de colecciones».

El camino actual

Tendrán que transcurrir casi 20 años para que el Museo Arqueológico Nacional sea nuevamente objeto de atención de la estructura administrativa, período eminentemente «artístico», centrado en la renovación integral del Museo del Prado y la creación del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del Museo Thyssen-Bornemisza, además de la proliferación de museos de arte contemporáneo por todo el territorio.

En 2000, lejana ya la reforma de Almagro, se plantea la necesidad de una actuación profunda en el Museo, proyecto que a lo largo de quince años, por encima de tres gobiernos de distinto signo, siete ministros de Cultura y cinco directores del Museo, se ha mantenido, desde el Plan Director encargado por el Patronato en 2000 a la vista de los informes internos del propio centro, hasta llegar a la reforma actual[34].

Más allá de los detalles de reforma arquitectónica y expositiva que mencionábamos al principio, las bases sobre las que se apoya esta apuesta de futuro son:

– El Museo es un centro de difusión, una institución volcada esencialmente en la pedagogía de los contenidos históricos, en un sentido más amplio de lo que el adjetivo arqueológico puede hacernos pensar hoy, casi más cerca de la idea de antigüedades decimonónica, o de una visión global del pasado histórico en la que la metodología arqueológica es sólo una línea más de acercamiento. El Museo trata de explicar el desarrollo cultural de la actual España (y las influyentes culturas mediterráneas antiguas, en la medida que sus colecciones lo permiten), ofreciendo una visión cambiante y crítica, como cambiantes han sido las perspectivas con que hemos enfocado nuestro pasado a lo largo del tiempo. Si el MAN necesitaba una reforma arquitectónica o de sus vitrinas, necesitaba sobre todo una actualización

[34] En el número 32 (2014) del *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* pueden encontrarse diversos artículos que analizan desde puntos de vista diferentes este proceso; en particular el análisis de los sucesivos directores. Una síntesis en Carretero, y Marcos, 2014.

conceptual a los conocimientos y las interpretaciones de la historia que hoy la investigación nos proporciona.

– El Museo es un centro de investigación en sentido estricto, pero con una clara vocación de difusión de los conocimientos a la sociedad. Los técnicos necesitan participar y tener un conocimiento de los avances de la ciencia, pero su tarea básica es la transmisión de esos conocimientos y descubrimientos. Y ello esencialmente a través de las colecciones y de las actividades del propio Museo. Y esa idea de investigación aplicada debe extenderse al conjunto de las funciones museísticas, no sólo a los estudios históricos.

– El Museo es un lugar de coordinación, por una parte con los demás museos territoriales necesitados de ese «faro» de antaño, pero también con el conjunto de los practicantes de la disciplina arqueológica. En un sistema político de administración descentralizada, serán el reconocimiento social y el papel de foro científico de la disciplina los que permitan que el MAN funcione como lugar de encuentro, de colaboración técnica y de intercambio de ideas y proyectos, sin pensar en una red administrativa formal que, por otra parte, sería beneficiosa para el conjunto de las instituciones que conservan y gestionan patrimonio arqueológico, muchos de cuyos problemas no son demasiado diferentes de los reseñados para el Museo Arqueológico Nacional.

– Y para ello, el Museo necesita una autonomía de gestión que le permita desarrollar estas tareas con la agilidad necesaria, tarea que el actual equipo ministerial ha adoptado como meta para la presente legislatura.

Bibliografía

Almagro-Gorbea, M. y Maier, J. (1999): «El futuro desde el pasado: la Real Academia de la Historia y el origen y funciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCVI, cuaderno II, pp. 183-207.

Barril, M. (2005): «El Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del Museo Arqueológico Nacional y su relación con el concepto de "prerromano"», *Archaia*, 3-4, 2003-2005, pp. 240-256.

Bécquer, G. A. (1866): [Nota sobre la creación de un museo arqueológico], *El Museo Universal*, 12, p. 90.

Belén Deamos, M.ª (2016): «Armas de Huelva en la historia del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 63-80.

Bolaños, M.ª (1997): *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea Ediciones.

Cacho Quesada, C., y Martínez Navarrete, M.ª I. (2000): «Prólogo: presentando el pasado. Arqueología y turismo cultural», *Trabajos de Prehistoria*, 57, n.º 2, pp. 5-8.

Cal, R. (2003): «La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo», *Historia y Comunicación Social,* 18, pp. 7-19.

Carretero Pérez, A., (2013): «La renovación del Museo Arqueológico Nacional 2008-2013», *8.º Encuentro Internacional, Actualidad en Museografía* (Toledo, 2012). ICOM-España: pp. 121-146.

– (2014): «El nuevo Museo Arqueológico Nacional, a la búsqueda de nuevos públicos», *Museos.es*, 9, pp. 202-211.

Carretero Pérez, A., y Marcos Alonso, C. (2014): «Renovarse y mantener las esencias: el nuevo Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32, pp. 9-31.

Castellanos de Losada, B. S. (1847): *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca nacional de Madrid…* Madrid: Imprenta de Sanchiz.

Chinchilla Gómez, M. (2000): «Un año en la gestión del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVIII, pp. 9-13.

– (2015): «La renovación del Museo Arqueológico Nacional, desde mi particular perspectiva y experiencia», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32, pp. 32-40.

Díaz-Andreu, M. (1994): «La Arqueología en España en los siglos xix y xx. Una visión de síntesis», *O Arqueólogo Portugues*, serie IC, 11/12, pp. 189-209.

Franco Mata, Á. (1993): «Las Comisiones Científicas del 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la ANABAD*, tomo 43, 3-4, pp. 109-136.

García Blanco, Á. (1996): «El Departamento de Educación y la exposición», *IX Jornadas Estatales Deac-museos, 3 al 6 marzo de 1994: La exposición* (9, 1994, Jaén). Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 55-82.

García Blanco, Á., y Sanz Marquina, T. (1979): «El departamento educativo en el museo», *Boletín de la ANABAD*, tomo 29, n.º 4, pp. 45-49.

García Fernández, J. (2007): «La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)» [en línea], *e-rph Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 1, diciembre 2007, pp. 1-46. Disponible en: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo.php>. [Consulta: 24 de mayo de 2017].

– (2013): «El Museo Arqueológico Nacional: historia administrativa y régimen jurídico», *Patrimonio Cultural y Derecho*, 17, pp. 279-299.

Ladero Galán, A., y Jiménez Rubio, J. (2014): «150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32, pp. 81-102.

Luzón Nogué, J. M.ª (1993): «La Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia*. Coordinado por Alejandro Marcos. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 271-279.

Maier Allende, J. (2003): «La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia», *250 años de Arqueología y Patrimonio. Documentación sobre Arqueología y patrimonio histórico de la RAE. Estudio general e índices*. Edición de Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 27-51.

Marcos Pous, A. (coord.) (1993): *De gabinete a museo. Tres siglos de historia* [del Museo Arqueológico Nacional]. Madrid: Ministerio de Cultura.

Martínez Lombó, E. (2008): «Arte, ¿para todos? La creación de los museos provinciales en el siglo xix: ideología, intereses y logros» [en línea], *Congreso Internacional Imagen y apariencia*, s. p. Disponible en: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1391/1371>. [Consulta: 24 de mayo de 2017].

Martínez Pino, J. (2012): «La gestión del patrimonio histórico artístico en el siglo xix: Fuentes para su documentación», *Tejuelo*, 12, pp. 10-21.

Mañueco Santurtún, M.ª C. (1993): «Antecedentes del Museo Arqueológico Nacional (1711-1867)», *Boletín de la ANABAD*, tomo XLIII, 3-4, pp. 11-35.

Mederos Martín, A. (2010): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. I. El impulso isabelino (1830-1867)», *CuPAUAM*, 36, pp. 159-216.

– (2013a): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. II. La crisis de la restauración (1868-1885)», *CuPAUAM*, 39, pp. 201-243.

– (2013b): «La etapa final de los arqueólogos de la Escuela Superior de Diplomática: José Ramón Mélida, catedrático de Arqueología y Director del Museo Arqueológico Nacional (1916-1930)», *BSAA arqueología,* LXXIX, pp. 177-225.

– (2014): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. II (2), La crisis de la restauración (1868-1885)», *CuPAUAM*, 40, pp. 149-191.

– (2015): «Tiempos difíciles. Blas Taracena Aguirre, depuración y ascenso a director del Museo Arqueológico Nacional», *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*. Edición de Jorge García Sánchez, Irene Mañas Romero y Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 320-332.

Molina Martínez, J. L. (2008): «Martín Fernández de Navarrete (1765-1844) y José Musso Valiente (1785-1838), una relación cultural y académica», *BROCAR*, 32, pp. 117-150.

Mora, G., y Díaz-Andreu, M. (eds.) (1997): *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: Universidad de Málaga.

Navascués y de Juan, J. M.ª de (1954): «La reapertura del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, 20, pp. 12-15.

Paris, P. (1936): *Le Musée Archéologique National de Madrid*. Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire.

Peiró Martín, I., y Pasamar Alzuria, G. (1996): *La Escuela Superior de Diplomática (Los archiveros en la historiografía española contemporánea)*. Madrid: ANABAD.

– (1989-1990): «El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y profesionalización, 1956-1936)», *Kalathos*, 9-10, pp. 9-30.

Pérez Boyero, E. (2014): *Inventario del fondo documental de la Junta facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Rada y Delgado, J. de D. de la, y Malibrán y Autet, J. de (1871): *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados, y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional…*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.

Recio Martín, R. C. (ed.) (2015): *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo xix (Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Rivière Gómez, A. (1997): «Arqueólogos y arqueología en el proceso de construcción del Estado-nacional español (1834-1868)», *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Edición de Gloria Mora y Margarita Díaz-Andreu, pp. 133-139.

Ruiz Aguilera, V. (1871): «Discurso leído ante S. M. el REY en la solemne inauguración del Museo Arqueológico Nacional, por el director del mismo D. Ventura Ruiz Aguilera, el día 9 de julio de 1871», *Gaceta de Madrid*, n.º 247, de 7 de septiembre de 1871, pp. 776-778.

Salve Quejido, V.; Muro Martín-Corral, B., y Papí Rodes, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32, pp. 59-80.

Sanz Gamo, R. (2008): «El Plan Museológico del Museo Arqueológico Nacional», *Actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica. Museos y planificación: Estrategias de futuro, Ministerio de Cultura*. Coordinadas por Ana Azor e Isabel Izquierdo. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 73-80.

– (2008): «El Museo Arqueológico Nacional», *Museo*, 13 (Actas de las XI Jornadas de Museología: «Hacer un museo», León, 22-24 noviembre 2007), pp. 99-111.

Torreblanca López, A. (2008): «El desarrollo histórico e institucional del Cuerpo Facultativo. Período franquista», *Jornadas 150 Aniversario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, pp. 1-25. En línea. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/archivos/2008/jornada-conmemorativa.html>. [Consulta: 24 de mayo de 2017].

– (2009): *El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. 1858-2008. Historia burocrática de una institución sesquicentenaria*. Madrid. Ministerio de Cultura.

– (2016): «Los profesionales al servicio de las Bellas Artes», *Cien años de administración de las Bellas Artes. Actas de las Jornadas Internacionales. Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 18-19 junio 2015)*. Coordinado por Isabel Izquierdo y Antonio Amorós. Madrid: MECD, pp. 125-143.

150 años del Museo de Arqueología Nacional de Saint-Germain-en-Laye

150 years of the Museum of National Archaeology of Saint-Germain-en-Laye

Laurent Olivier (laurent.olivier@culture.gouv.fr)
Conservador jefe de Colecciones de Arqueología Céltica y Gala del Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye (France)

Resumen: El Museo Arqueológico Nacional de Saint Germain-en-Laye (Paris) celebra, como su homónimo de España, sus 150 años de historia. Su trayectoria se resume en tres grandes etapas: la primera organización del Museo tenía como objetivo narrar la historia nacional de Francia hasta la Alta Edad Media, y reunió las mejores colecciones europeas de Paleolítico y antigüedades galas, con una perspectiva universalista y comparativa además de hacer de la investigación su verdadero motor.

Tras una crisis en el periodo de entreguerras, la segunda etapa se inicia en 1961 con una ambiciosa renovación que terminó en 1984. Se convirtió en un museo moderno con menos objetos y salas y más interpretación, dirigido al gran público.

Hoy es más un museo de la historia de la arqueología francesa que una síntesis actual de la misma. El reto es presentar un museo del siglo XXI que no renuncie a sus esencias fundacionales y ofrezca algo más que las repetidas síntesis de evolución material que se ven en todos los museos arqueológicos regionales y locales.

Palabras clave: Historia de la arqueología francesa. Centro de investigación científica. Eugêne Millet. André Malraux. Colección etnográfica.

Abstract: Like its namesake in Spain, the National Archaeological Museum of Saint Germain-en-Laye (Paris) welcomes its 150 years of history. Its career is summarized in three major phases: the first organization of the Museum was intended to tell the national story of France until the high middle ages, and it brought together the best European collections of Palaeolithic and French antiques, with a perspective universalist and comparative in addition to research its real engine.

After a crisis in the inter-war period, the second stage began in 1961 with an ambitious renovation that ended in 1984. It became a modern museum with fewer objects and rooms and more interpretation, aimed at the general public.

Today it is more a Museum of the history of French Archaeology than a current synthesis of it. The challenge is to present a Museum of the 21th century who do not renounce their foundational essences and offer something more than the repeated synthesis of material evolution seen in all regional and local archaeological museums.

Keywords: History of french archaeology. Scientific research center. Eugêne Millet. André Malraux. Ethnographic collection.

Dos MAN, un aniversario

Como el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional de Saint-Germain-en-Laye[1] celebra su ciento cincuenta aniversario en 2017. En efecto, el 12 de mayo de 1867 el emperador Napoleón III presidía, bajo una intensa lluvia, la apertura al público del gran museo de arqueología que había querido dar a Francia, a imagen del Museo Romano-Germánico de Mainz, fundado diez años antes, o del Museo Británico de Londres, creado en el siglo XVIII.

Por encima de los terribles acontecimientos que han marcado la historia de Europa en el siglo XX, especialmente la Guerra Civil española y el advenimiento del régimen colaboracionista de Vichy, los prehistoriadores y protohistoriadores de nuestros dos países han sabido mantener sólidos vínculos científicos a uno y otro lado de los Pirineos. Antes de la Primera Guerra Mundial, Joseph Déchelette sentó las bases, con el marqués de Cerralbo, de la cronología de la Edad del Hierro ibérica; mientras que el abate Henri Breuil estudió las cuevas decoradas del Paleolítico Superior que se habían generalizado tras el descubrimiento de los frescos de Altamira. En cuanto a Raymond Lantier, director del Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain, trabajó mucho para la restauración del diálogo científico franco-español después de la Segunda Guerra Mundial. En este momento en que el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, como el Museo de Saint-Germain, festeja su centésimo quincuagésimo cumpleaños, nos parece importante recordar brevemente la historia de este «museo hermano» del MAN español, que es el MAN francés. Las vicisitudes de la historia han hecho que estos dos grandes museos nacionales hayan conocido diferentes destinos, marcados por diversas transformaciones de la práctica de la disciplina arqueológica. Se han aislado uno de otro, aunque estaban destinados, por la naturaleza misma de sus colecciones, a inscribirse en una dimensión fundamentalmente europea, la de las culturas y civilizaciones que ocuparon los actuales territorios de España y Francia. Sin embargo estos museos nacionales - entre los cuales está también el Romisch-Germanisches Zentralmuseum en Mainz, el National Museum of Scotland en Edimburgo o el National Museum of Ireland - Archaeology de Dublín- se enfrentan hoy a los mismos problemas, y comparten sobre todo una misma herencia, la de la historia de la arqueología europea.

---

[1] Museo de Antigüedades Nacionales hasta 2005.

Un museo para los orígenes de la nación francesa

Al margen del British Museum, el primer museo arqueológico central creado en Europa es el Museo Romano-Germánico de Mainz, fundado en 1852 (Olivier, y Schönfelder, 2016). A iniciativa de Napoleón III se creó diez años más tarde el Museo Nacional de Antigüedades de Saint-Germain-en-Laye, que responde a esa misma vocación en territorio francés. Sin embargo, se conoce mal el origen de la creación del Museo de Saint-Germain. Parece que fue el regalo –una importante colección de antigüedades escandinavas que ilustraban las tres edades de la prehistoria de los países nórdicos–, ofrecido en 1861 a Napoleón III por el rey de Dinamarca, Frederick VII, lo que precipitó el proyecto de crear un gran museo central de arqueología nacional francesa. Para presentar esta colección al monarca, Frédéric VII envió a Christian Jürgensen Thomsen, director de los Museos Reales de Copenhague y famoso iniciador de la cronología prehistórica nórdica. Al recibir el regalo de los daneses, Napoleón III aseguró a Thomsen que esta serie arqueológica «será el inicio de una colección de antigüedades francesas, con una colección de antigüedades comparadas» (Lundbeck-Culot, 1997: 115). Al año siguiente, un Decreto imperial de 8 de marzo de 1862 aprueba la creación, «en el castillo de Saint-Germain, de un Museo de Antigüedades célticas y galo-romanas», dependiente del Departamento de Antigüedades del Museo del Louvre.

La fundación del Museo de Saint-Germain se inserta pues, desde el principio, en una perspectiva al tiempo universalista y comparativa: se trata de reunir, en un mismo lugar, los testimonios de la historia de la humanidad, tal como se ha desarrollado en el territorio de Francia, integrándola a la vez en una evolución más amplia que sería, en primer término, la de la prehistoria europea, aún embrionaria al inicio de esta década de 1860. En este contexto, las piezas arqueológicas se consideran documentos, o más exactamente *archivos*, de este pasado inmemorial que conduce al presente, siendo la función del Museo de Saint-Germain «reunir las piezas justificativas, por así decirlo, de nuestra historia nacional»[2].

Para llevar a buen término este proyecto, Napoleón III crea una comisión consultiva para la organización del Museo en abril de 1865. Este grupo de expertos reúne a los principales especialistas en prehistoria y arqueología de la época, como Alexandre Bertrand, Édouard Lartet, Félicien de Saulcy o Auguste Verchère de Reffye. La comisión entrega su proyecto definitivo de organización en enero de 1866, cuando queda menos de un año para instalar el Museo en su edificio. Se prevé, en efecto, abrir el nuevo Museo de Saint-Germain coincidiendo con la Exposición Universal, que tendrá lugar en mayo de 1867 en París, y en la que se presentará una sección sobre la «historia del trabajo»: esta exposición parisina está destinada a prefigurar la presentación de las colecciones de arqueología prehistórica del futuro Museo Nacional de Antigüedades. De este modo, en ambos casos, tanto en París como en Saint-Germain, la transformación de las técnicas es elegida como hilo conductor de este nuevo discurso científico y museográfico.

2 Así se indica en un informe de la Comisión Consultiva para la organización del Museo de 1865.

La arqueología francesa se instala en un castillo real

Aunque, desde 1862, el proyecto de este «museo total» de la historia de la humanidad está relativamente claro sobre el papel, el edificio pensado para acogerlo no está en situación de recibirlo. Efectivamente queda todo por hacer para transformar en un museo la gran carcasa arruinada y ennegrecida, construida en su tiempo por Francisco I y cargada con ampliaciones realizadas por el arquitecto Mansard en el siglo XVII, que fue la residencia de los reyes de Francia hasta Luis XIV y el traslado de la Corte a Versalles. Surgen entonces dos opciones: por un lado, la simple renovación de las construcciones existentes; por otro, un proyecto mucho más ambicioso, que contemplaba la eliminación de las construcciones posteriores al siglo XVI y restablecía el castillo renacentista de Francisco I, así como la Capilla Real edificada bajo Luis IX.

La segunda opción –la más cara, la más larga y la más difícil de manejar– es la finalmente elegida. Su ejecución es confiada a Eugène Millet, alumno y amigo del gran arquitecto Viollet-le-Duc. Los trabajos de demolición y de reconstrucción comienzan ya en 1862, cuando las colecciones apenas han empezado a formarse. Pero el espíritu de la futura museografía ya está fijado: se trata de ofrecer a la prehistoria y a la arqueología del territorio nacional, tomado en su contexto europeo, incluso mundial, un joyero real digno de las más grandes obras de la humanidad y de los documentos más preciosos de su historia. Millet hace más que restaurar el antiguo castillo real de Saint-Germain: produce una creación arquitectónica original, al servicio de la presentación de las colecciones arqueológicas, concebida hasta el mínimo detalle. Es el propio Millet quien dibuja todas las vitrinas y las instalaciones museográficas necesarias –hasta los marcos- y quien proyecta los tonos de los colores de la pintura.

Además, al mismo tiempo que se restaura el castillo, se van instalando progresivamente las salas de exposición, en un ambiente de obra permanente, en el que albañiles y canteros se cruzan con carpinteros y pintores, y las colecciones se acumulan antes de poder ser distribuidas y colocadas en los espacios previstos para ellas. Así, cuando abre en mayo de 1867, el Museo sólo está terminado en parte: únicamente el lado noroeste del castillo, donde está la entrada principal, ha sido restaurado y acondicionado en sus tres pisos, y tampoco se han entregado todas las salas: las de la planta baja, especialmente, siguen «en remodelación». Millet previó la entrega final de la obra en 1872. Sin embargo, no será hasta 1907 cuando su último sucesor, el arquitecto Honoré Daumet, terminará la empresa iniciada 45 años atrás (Brière, y Olivier, 2013) (figs. 1 y 2).

El MAN: un Museo abierto al mundo

Concebido al principio de la década de 1860, el Museo Nacional de Antigüedades de Saint-Germain no alcanzó pues su pleno desarrollo hasta principios del siglo XX, en vísperas de la Primera Guerra Mundial. Tuvo que superar varias crisis importantes, como la del desastre de 1871, que vio la desaparición del círculo de los «hombres del Emperador» de la gestión de los asuntos del Museo. Si el Museo de Saint-Germain sobrevivió al hundimiento del Imperio fue, precisamente, porque el MAN nunca fue el museo de Napoleón III, sino el de los investigadores

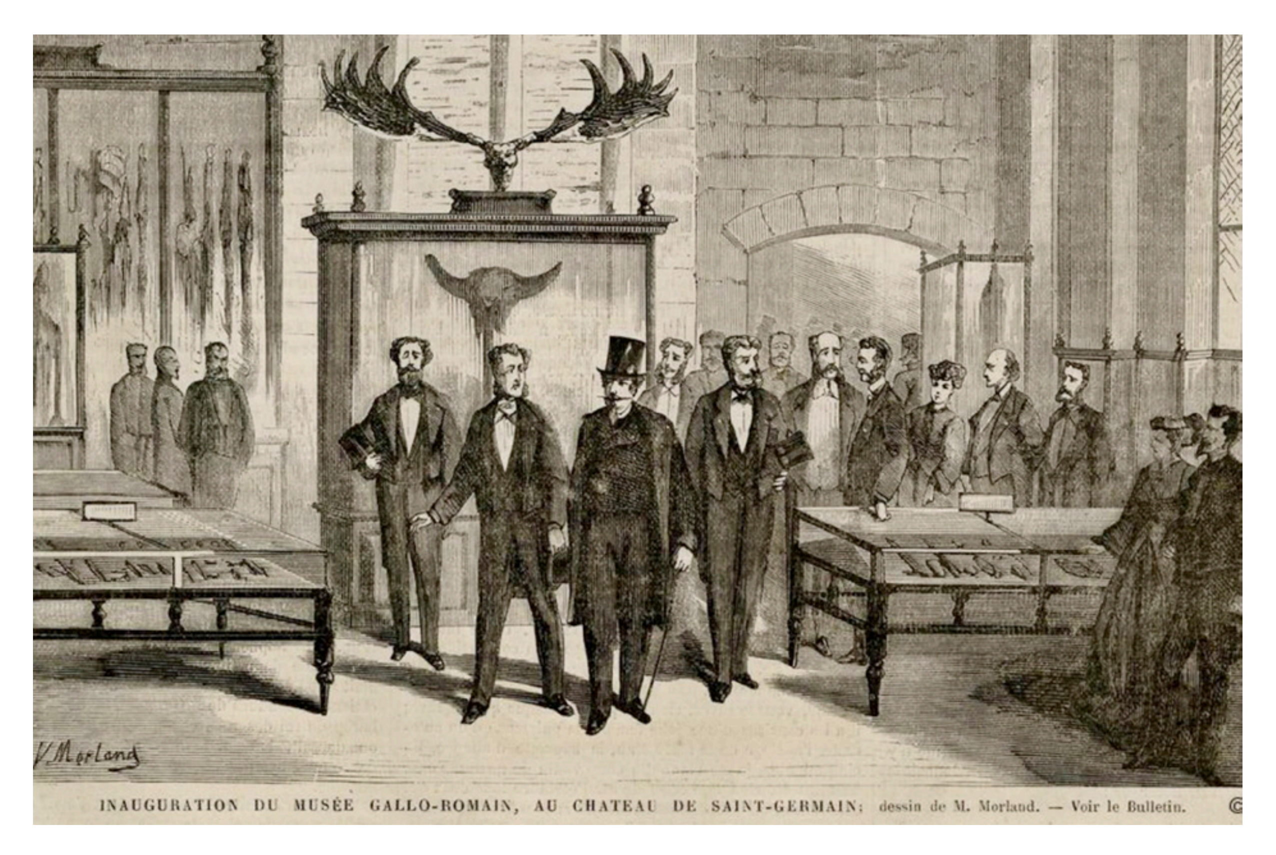


Fig. 1. Grabado de la inauguración del Museo de Saint-Germain por Napoleón III, según *L´univers illustré* (29 de mayo de 1867).



Fig. 2. Vista de una sala del Museo de Antigüedades Nacionales de Saint-Germain-en-Laye hacia 1867.

vinculados al estudio de la prehistoria y la arqueología del territorio nacional. El MAN conoce un desarrollo espectacular tras la guerra de 1870: de siete salas en el momento de la apertura en 1867, el Museo pasa a 27 en 1889 y finalmente a 40 en 1909.

La otra prueba que debe superar el Museo de Saint-Germain es la disolución de la red de investigadores germanófonos que el MAN mantenía desde su fundación, especialmente por mediación del Museo de Mainz. No resistió la escalada del enfrentamiento franco-alemán, que culminó con la Primera Guerra Mundial[3]. Se constata, sin embargo, que el volumen de ingreso de colecciones aumenta regularmente a partir del fin de la década de 1900 para culminar en tres mil registros en 1913. En general, esta tendencia global se ve poco afectada por el impacto de la Primera Guerra Mundial, en la medida en que se trata, en esencia, de colecciones constituidas en los decenios precedentes que acceden ahora al MAN.

El MAN tiene la vocación de reunir los testimonios ejemplares de la historia de las culturas y de las civilizaciones desarrolladas en suelo francés, desde los orígenes de la humanidad a la Alta Edad Media. Reúne las colecciones prehistóricas más importantes, constituidas en origen por las investigaciones de Boucher de Perthes en el valle del Somme y las excavaciones de Lartet y Christy en las cuevas de Dordogne. En cuanto a la Protohistoria, las necrópolis galas de Champagne proporcionan conjuntos muy importantes, así como las investigaciones de la «Comisión de Topografía de los Galos» en el emplazamiento del asedio de la ciudad de Alesia, que cerró la Guerra de las Galias en 52 a. C. Formada por Anatole de Barthélemy, la colección de numismática céltica del MAN es excepcional: reúne más de 4000 ejemplares, la mayoría procedentes de contextos bien identificados de depósitos monetarios o hallazgos en hábitat.

Desde el principio, la particularidad de las colecciones arqueológicas del MAN reside en su perspectiva etnográfica. Presente desde la formación del Museo, esta orientación se debe en gran medida a Gabriel de Mortillet, según el cual el MAN está «destinado a contener los archivos arqueológicos de Francia, estableciendo términos de comparación con el extranjero» (Mortillet, 1869: 12). Los objetos prehistóricos, sobre todo, son confrontados con piezas que son técnicamente similares a ellos y que fabrican aún hoy las culturas «arcaicas» o «primitivas»: arpones de los cazadores de Groenlandia similares a los arpones de hueso del Paleolítico, herramientas de piedra de las Américas idénticas a las del Neolítico… Por otro lado, las producciones metálicas de las Edades del Bronce y del Hierro de otros países de Europa, confrontadas con las halladas en el territorio francés, hacen visible no sólo la existencia de períodos estilísticos similares sino de auténticas civilizaciones europeas con las que se vinculan los hallazgos franceses, como, en particular, la civilización de Hallstatt.

Desde comienzos del siglo xx, el arqueólogo y sociólogo Henri Hubert –alumno de Durkheim y compañero de viaje de Marcel Mauss– transforma la presentación de las colecciones. Tiene la intención de hacer del Museo de Saint-Germain un expositor de

3 Los vínculos científicos franco-alemanes no se restablecerán en el período de entreguerras y se romperán definitivamente con la ascensión del nazismo. Habrá que esperar a la década de 1960 para retomar la cooperación científica franco-alemana, gracias a los trabajos de estudio y restauración emprendidos con el Museo de Mainz.

«la historia etnográfica de Europa y de la humanidad». Hubert hace así entrar en el MAN colecciones de prehistoria japonesa o conjuntos de arqueología prehistórica amerindia, mientras que el Louvre deposita en Saint-Germain sus importantes series de etnografía. Pero, sobre todo, al transformar la gran sala de ceremonias del castillo (llamada Sala de Marte) en una «Sala comparativa», Hubert intenta hacer evidente, mediante la disposición de las vitrinas y las colecciones, la articulación de las transformaciones de las culturas a escala mundial, desde las más antiguas sociedades «primitivas» de la prehistoria hasta las civilizaciones urbanas clásicas de la Antigüedad. El espacio del Museo se concibe así como un «microcosmos» que representa, a escala reducida, el paso del tiempo, tal como lo registran las producciones materiales de la humanidad (Olivier, en prensa).

Un centro de investigación y de difusión del conocimiento

Desde el principio, el Museo Nacional de Antigüedades no es tan solo un museo; es también –y sobre todo– un centro de investigación científica. Al mantener una correspondencia activa con la mayoría de los arqueólogos franceses y extranjeros, el MAN se sitúa de forma natural en el corazón de una vasta red de investigadores, que le coloca a la vanguardia de la investigación europea. Los corresponsales del Museo señalan a Saint-Germain los descubrimientos importantes y depositan en él las colecciones nacidas de sus investigaciones; alimentan, además, la biblioteca del Museo con sus publicaciones, o proponen nuevas adquisiciones susceptibles de enriquecer las vastas colecciones del MAN.

A diferencia de la primera generación de arqueólogos de 1860, que se ocupaban esencialmente de las «antigüedades nacionales», esta nueva generación de principios del siglo xx lleva la arqueología francesa por todo el mundo. Así, Jacques y Henri de Morgan organizan las primeras grandes misiones en Egipto e Irán, mientras Ernest Chantre se consagra a la protohistoria del Cáucaso y Joseph de Baye realiza una serie de excavaciones y misiones de recolección en Ucrania y en Siberia. Estos investigadores eminentes depositarán en el Museo de Saint Germain una parte o la totalidad de sus colecciones.

Pero el Museo no depende solo de la cooperación exterior para reunir los fondos de sus «archivos arqueológicos». El equipo científico del MAN dirige sus propias campañas de excavación programadas. Éstas están fundamentalmente a cargo de Abel Maître, director de los talleres de reproducción y restauración del Museo de Saint-Germain, que lleva a cabo varias grandes campañas en los túmulos de la Primera Edad del Hierro de Borgoña o en las sepulturas *de carro* galas de Champagne. Por otro lado, Maître hará también la que sin duda fue la primera excavación de arqueología preventiva en la necrópolis gala de Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne), amenazada por obras de urbanización.

La reproducción mediante moldes de las piezas arqueológicas que no pueden ingresar en el MAN constituye una parte particularmente importante de la actividad científica del Museo de Saint-Germain. Abel Maître, discípulo del escultor Bartholdi (autor de la famosa estatua de la libertad, regalada a los Estados Unidos), selecciona, en colaboración con los conservadores del Museo, las piezas a reproducir y realiza sus moldes en yeso pintado. Se

estableció una cooperación particularmente fructífera con el Museo de Mainz, que había iniciado también una actividad sistemática de reproducciones: Saint-Germain intercambia con el Museo Central Romano-Germánico sus moldes de piezas de sitios franceses a cambio de otros de piezas de las colecciones o museos alemanes. Se implementan técnicas avanzadas, como las reproducciones por galvanoplastia, utilizada ya en 1861-1862 para la copia de los relieves de la columna de Trajano en Roma.

La fotografía, aún balbuceante, se impulsa en los primeros años del Museo de Saint Germain para reproducir la imagen de colecciones y sitios arqueológicos. Verchère de Reffye, en particular, recurrió a esta nueva tecnología para mostrar las piezas de armamento galo y romano de las excavaciones de Alesia (Verchère de Reffye, 1864); mientras que los elementos de orfebrería celta en oro de los túmulos de Sainte-Colombe-sur-Seine (Côte-d'Or) fueron registrados mediante fotografía probablemente en 1863. El MAN pronto estará equipado con un laboratorio fotográfico, y con una sala de estudio para los investigadores que vienen a trabajar con las colecciones de Saint-Germain. Gracias a los *Álbumes departamentales*, que reúnen la ilustración gráfica y fotográfica de los yacimientos y las colecciones, podrán comparar sus propios hallazgos y poner de manifiesto la presencia de tipos o series.

Los años de crisis

A pesar de la intensa actividad de Henri Hubert, el MAN entró en un tiempo de crisis durante el período de entreguerras. El ritmo de entrada de nuevas colecciones comienza a disminuir a principios de 1920 para alcanzar su nivel más bajo a finales de la década de 1930, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El Museo, en primer lugar, se enfrenta a una verdadera crisis de crecimiento debido a la saturación de las colecciones. Carente de zonas de reserva adecuadas -y a pesar de los esfuerzos de Hubert- el MAN no puede continuar extendiéndose y transformándose, y se ve condenado a perpetuarse en el estado en que fue concebido en el siglo XIX. Por otro lado, estaba mal adaptado para la presentación de los *repertorios* arqueológicos, que a partir de ahora ofrecen las excavaciones de conjuntos funerarios, o de las *series* que proporcionan los reconocimientos de yacimientos estratificados.

En realidad, la crisis es más profunda de lo que parece: la Primera Guerra Mundial marcó un giro en la investigación francesa, al romper la transmisión de la herencia intelectual de las generaciones anteriores a la guerra (Olivier, y Brière, en prensa). Muchos investigadores han muerto -como el gran arqueólogo Joseph Déchelette, muerto en el frente en 1914- y otros, en particular Henri Hubert, no consiguen formar una nueva generación de investigadores capaces de continuar su trabajo. Francia, sobre todo, sufre un retraso irrecuperable frente a sus vecinos europeos, que habían adoptado, antes que ella, legislaciones arqueológicas o habían creado enseñanzas académicas de Prehistoria y Arqueología.

Después de la Segunda Guerra Mundial y de la reorganización de la arqueología francesa –que contará con Direcciones de Antigüedades prehistóricas e históricas en cada gran región– la situación del MAN se revela cada vez más desconectada de la actividad de investigación. Así, a principios de la década de 1960, se impone una constatación incómoda:

el Museo de Saint-Germain se hunde bajo una masa de colecciones, que se han convertido en ilegibles e incomprensibles para el público. La presentación de las vitrinas ha permanecido sin cambios desde su concepción en el siglo XIX. Y la museografía del Museo de Antigüedades Nacionales, que se había creado como una nueva forma de exposición científica de los datos arqueológicos, ahora está anticuada. Porque ya no nos interesa solamente recibir a investigadores o amantes de la arqueología, sino que queremos abrir el Museo al gran público, un público no especializado al que no se puede alejar con la presentación de series redundantes o poco significativas.

El impulso de los años Malraux

El Museo de Saint-Germain se ha visto amenazado con la desaparición en varias ocasiones, especialmente en 1961, cuando la Asamblea Nacional aprobó un gran presupuesto, más de 150 millones de francos, para trasladar el MAN, considerado «arcaico e incómodo». El proyecto consistía en llevar las colecciones del Museo a un antiguo cuartel abandonado de la ciudad, con el fin de liberar espacio en el castillo, que serviría para albergar las oficinas de la administración de Monumentos históricos. Gracias a la acción de un «Comité de Salvaguardia del Museo y del Castillo de Saint-Germain», dirigido por el prehistoriador Henri Breuil, el proyecto fracasa, mientras que la necesidad de una renovación urgente del Museo de Saint-Germain se hace evidente, apoyada por una amplia movilización pública. «Utilizad para ello los 175 millones votados por el Parlamento, y todo el mundo aplaudirá», escribe el abate Breuil al director de los Museos de Francia, Henri Seyrig: «dotadas por fin de electricidad, vitrinas modernas y ascensores, estas salas atraerán al público»[4].

Como consecuencia de esta movilización sin precedentes, André Malraux, ministro de Cultura del general De Gaulle, decide, en 1961, poner en marcha un gran proyecto de renovación del Museo de Saint-Germain, cuya realización se confió al arquitecto André Hermant[5]. Comenzadas en 1964, las obras tendrán una duración de veinte años, hasta 1984. La renovación de la exposición permanente consiste esencialmente en reducir de manera drástica el número de objetos expuestos y exponerlos siguiendo criterios cronológicos y no temáticos. El número de salas abiertas se reduce más de la mitad: de 43 a 18; y las salas cerradas en el primer piso se transforman en zonas de reserva. En todas partes se observa un esfuerzo por hacer desaparecer la arquitectura y decoraciones del siglo XIX, en favor de una estética decididamente moderna: monumentales chimeneas y techos con vigas de madera se camuflan bajo falsos techos y tabiques, pisos de roble con incrustaciones se cubren con moqueta y los frescos de inspiración «pompeyana» de la época de Millet se ocultan bajo una capa de pintura neutra.

Considerada a posteriori, a la escala de la larga historia del Museo, esta transformación es, sin embargo, ambigua. La renovación iniciada por Malraux transforma sin duda el antiguo

---

4 Carta abierta al Director de los Museos de Francia sobre el proyecto de desmantelamiento del MAN, publicada en la edición del miércoles 5 de abril de 1961 del *Courrier républicaine de Seine-et-Oise*, pp. 1-3.

5 Hermant realizará, en la década de 1970, la «cripta arqueológica» del atrio de Notre-Dame de Paris.

Museo del siglo XIX, congelado en su diseño original, en un Museo moderno, comparable en su organización y presentación a los otros grandes museos nacionales europeos de la postguerra. Pero, al hacerlo, esta renovación lleva definitivamente al Museo de Saint-Germain al régimen general de los museos de Bellas Artes, haciendo pasar las colecciones arqueológicas del estatus de documentos científicos al de obras museológicas, y pronto al de objetos de consumo cultural. De hecho solo se renueva el Museo, ignorando los «talleres» que habían acompañado, en gran medida, la vida científica del MAN.

La renovación de los años 1960-1980 se muestra acompañada de un movimiento aparente de democratización del acceso a las colecciones arqueológicas que, bajo la excusa de hacerlas comprensibles, consiste en realidad en hundirlas en un discurso lineal, de tipo cronológico, «que cuenta una historia», revelando los prejuicios arcaicos que corresponden a la idea de un desarrollo cultural que va del primitivismo a la civilización. En esta carrera por la audiencia popular –medida en términos de asistencia a exposiciones y museos– el éxito de los museos de arqueología queda atrapado en una competencia que les es naturalmente desfavorable y les conduce progresivamente de un enfoque inicial de enseñanza a un preconcebido proyecto de entretenimiento.

El MAN de hoy

Ante la proliferación de museos de arqueología regionales durante las décadas de 1980 y 1990, el MAN lucha por encontrar el lugar que le corresponde y conservar su legitimidad, como los demás museos nacionales europeos[6]. Los nuevos hallazgos se destinan generalmente a los museos locales y cuando el Museo de Saint-Germain puede adquirir piezas o conjuntos importantes, a menudo se le discute la pertinencia de estas grandes adquisiciones. El aumento de las excavaciones de arqueología preventiva, desde finales del siglo XX, no ha hecho más que reforzar este panorama, acumulando colecciones sin destino en los almacenes de las excavaciones o los Centros de Conservación y Estudio (CCE). Así, la situación actual del MAN parece estar condicionada por la larga historia de la arqueología francesa desde el siglo XIX y las diversas situaciones que el Museo ha heredado sucesivamente: hay que reconocer que ya no es legalmente el lugar de conservación de los grandes descubrimientos arqueológicos realizados en el territorio nacional.

Hoy en día, el Museo Arqueológico Nacional de Saint Germain-en-Laye es más un museo de la historia de la arqueología francesa, desde sus orígenes a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que un museo que presente una síntesis del estado actual del conocimiento sobre la arqueología de Francia. La mayor parte de las colecciones del MAN ingresaron antes de la guerra de 1914-1918; en ese sentido, contienen y preservan las piezas y series científicas sobre las cuales se ha desarrollado el conocimiento arqueológico de los periodos de la prehistoria y de

6 Es reseñable que el Museo Romano-Germánico de Mainz optó por una estrategia diferente, renunciando a reunir colecciones originales, para desarrollar su actividad de estudio y de investigación sobre los grandes conjuntos arqueológicos, por medio de su laboratorio de restauración y de moldeado, que ha adquirido renombre internacional.

la Protohistoria francesas. Son las más importantes del mundo especialmente en lo que se refiere al arte mueble paleolítico, por una parte, y al arte céltico por otra. A su vez, los archivos y la documentación de las colecciones son considerables: contienen la memoria de la investigación francesa y europea, y su potencial científico, para la historia y la epistemología de la investigación científica, es excepcional (fig. 3).



Fig. 3. Sala dedicada a la Primera Edad del Hierro en la instalación moderna del Museo de Saint-Germain-en-Laye

¿Por ello es necesario reducir el Museo de Saint Germain a un museo del pasado –sin duda brillante– de la arqueología francesa en su marco europeo; o, en otras palabras, hay que resignarse a abandonar el proyecto de los padres fundadores del Museo de Antigüedades Nacionales, que querían hacer del MAN un «microcosmos» de la historia de la humanidad? Más concretamente aún, ¿debemos hacer del Museo de Saint-Germain solo una variante «nacional» -generalista en suma- de los innumerables museos de arqueología, que redibujan, por toda Europa, la sucesión de las culturas prehistóricas (cazadores-recolectores del Paleolítico, comunidades campesinas del Neolítico...) y de las grandes civilizaciones históricas, de los imperios de la Antigüedad a las ciudades y los campos de la Edad Media? ¿es todo lo que tendría que decir, en última instancia, la investigación arqueológica?

¿Cuál es el futuro del MAN?

No, por supuesto; pero haría falta refundar el Museo Arqueológico Nacional, que se ha alejado de su proyecto original a medida que perdía su independencia científica, para entrar en la esfera de influencia de los museos de Bellas Artes. El Museo de las Antigüedades Nacionales de Saint-Germain fue concebido originalmente como una estructura de investigación integrada, que tenía en cuenta los materiales arqueológicos desde su descubrimiento sobre el terreno, hasta su estudio y preservación, y finalmente hasta su presentación y difusión. Es la razón por la que el Museo hacía sus propias excavaciones y disponía de talleres de restauración y moldeado, que cumplían la función de centro de estudios y análisis de datos arqueológicos. El Museo era el escaparate que exhibía la culminación de estos trabajos, llevados a cabo por el equipo científico del MAN y sus muchos correspondientes y colaboradores, en Francia y en el extranjero.

Al replegarse a una función esencialmente museográfica -en la cual la tarea de los talleres de restauración y moldeado se limitaba a una actividad de servicio interno, esencialmente pequeñas reparaciones-, el Museo de Saint-Germain ha visto disolverse gradualmente su identidad científica; aunque podríamos hablar de una verdadera «escuela de Saint-Germain», estimulada en particular por la pareja de investigadores compuesta por Henri Hubert y Marcel Mauss. Sin duda, era inevitable esta normalización. Sin duda era incluso

indispensable, en la medida que procedía de la profesionalización del funcionamiento de los museos y de la investigación arqueológica. Sin duda, en última instancia, ha asegurado la supervivencia del MAN, que hubiera desaparecido por completo, como estuvo a punto de ocurrir en la década de 1960.

El Museo de Saint-Germain espera ahora su gran proyecto de renovación, que le convertirá de nuevo en uno de los grandes museos europeos del siglo XXI. Como siempre, se centra en los detalles materiales; es decir, en particular, en la saturación de las colecciones (muy cierto), sin realmente valorar las cuestiones conceptuales que implicaría un proyecto de este tipo, si se llevara a cabo en profundidad. Porque nos enfrentamos, se piense lo que se piense, a las mismas preguntas que nuestros predecesores del siglo XIX: ¿cómo representar la historia de la humanidad, en este diálogo entre identidad y alteridad?; es decir, ¿cómo comprender al otro, sin absorberlo ni excluirlo? Y ¿qué sentido, qué enseñanza sacar de todo esto, no solo quienes estudiamos el pasado, sino también las personas de hoy a las que nos dirigimos? ¿Nuestros museos de arqueología, en definitiva, no sufrirán los efectos de reproducir la misma imagen del pasado, tan reconfortante para nosotros, pero ahora obsoleta?

Bibliografía

Brière J., y Olivier L. (2013): «Le musée d'Archéologie nationale le 12 mai 1867», *Antiquités Nationales*, 43, pp. 209-228.

Lundbeck-Culot, K. (1997): «Frédéric VII, roi du Danemark, Napoléon III et l'archéologie. Les deux premiers donateurs du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye», *Antiquités Nationales*, 29, pp. 99-118.

Mortillet, G. de (1869): *Promenades au musée de Saint-Germain*. Catalogue illustré de 79 figures par Arthur Rhoné. Paris: C. Reinwald.

Olivier, L. (2009): «Du musée des Antiquités nationales au Musée d'Archéologie Nationale», *La fabrique de l'archéologie en France*. Dir. par J.-P. Demoule et C. Landes. Paris: éditions La Découverte, pp. 79-100.

– (en prensa): *La mémoire et le temps. L'œuvre transdisciplinaire d'Henri Hubert (1872-1927)*.

Olivier L., y Brière J. (en prensa): «Le Musée des Antiquités nationales pendant la Grande Guerre». *Actes du Colloque International d'Amiens, novembre 2016*.

Olivier L., y Schönfelder M. (2016): «Deux institutions jumelles: le Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye et le Musée Central Romain-Germanique de Mayence», *Autopsie d'une tombe gauloise: La tombe à char de La Gorge-Meillet à Somme-Tourbe (Marne)*. Cahiers d'Archéologie Nationale, 2. Dir. par L. Olivier: Saint-Germain-en-Laye: Musée d'Archéologie Nationale, pp. 155-172.

Verchère de Reffye A. de (1864): «Les armes d'Alise. Lettre à M. le docteur Keller, Président de la Société des Antiquaires de Zürich», *Revue Archéologique*, X, pp. 337-349.

Ponencia 1
Arqueología de la museografía

Presentación y representación: museografías en el Museo Arqueológico Nacional, 1892-1936

Presentation and representation: museographies in the Museo Arqueológico Nacional, 1892-1936

Virginia Salve Quejido (virginia.salve@mecd.es)
Dpto. de Documentación. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Tanto las Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892 como el primer montaje del Museo en 1895, que perduró hasta 1936, fueron el espejo de los contextos políticos, culturales, intelectuales y sociales en los que se desarrollaron. Las primeras presentaciones decimonónicas, acumulativas y sistemáticas convivían con las modas de las salas decoradas contextualizadoras, el alhambrismo, los *period rooms* o el valor didáctico de las reproducciones. Y aunque se mantuvieron algunos años, los profundos cambios sociales, educativos y políticos de inicios del siglo xx así como las vanguardias artísticas, propiciaron que nuevas voces críticas abogaran por el fin del museo burgués y la paulatina renovación de la presentación de los objetos.

Los primeros años treinta significaron el principio de una profunda renovación de las salas del Museo y del nacimiento de la museografía moderna con la celebración del Congreso de Museografía de Madrid en 1934, proyectos que se verían interrumpidos por la Guerra Civil española.

Palabras clave: Congreso Internacional de Museografía de Madrid. Centenario del descubrimiento de América. Exposición contextual. Modas museográficas. Salas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Abstract: Both the Commemorative Exhibitions of the IV Centenary of Discovery of America in 1892 as the first assembly of the Museum in 1895, which lasted until 1936, were the mirror of the political, cultural, intellectual and social contexts in which they were developed. The first nineteenth-century, cumulative and systematic presentations coexisted with the fashions of the decorated contextualizing rooms, the alhambrismo, the period rooms or the didactic value of the reproductions. And although some years remained, the profound social, educational and political changes of the early twentieth century as well as the artistic avant-

gardes, prompted new critical voices to advocate the end of the bourgeois museum and the gradual renewal of the presentation of objects.

The first thirty years meant the beginning of a profound renovation of the rooms of the Museum and the birth of the modern museography with the celebration of the Congress of Museography of Madrid in 1934, projects that would be interrupted by the Spanish Civil War.

Keywords: International Congress of Museography of Madrid. Centennial of the discovery of America. Contextual exposition. Trending museographic. Museo Arqueológico Nacional rooms.

Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América 1892-1893

El museo del siglo XIX era un edificio importante y clave para la ciudad, importante también para la sociedad burguesa. En ellos esta sociedad se veía representada, reconocía la historia del país y reconocía su historia. Los museos de finales del XIX eran herederos de la tradición historicista y esclavos del nacionalismo que buscaba las esencias de España, sumida en una crisis profundísima con la pérdida de las colonias. La creación del Palacio de Biblioteca y Museos responde a ese concepto decimonónico: un edificio representativo, emblemático del reinado de Isabel II, en un nuevo barrio burgués y aristocrático.

La presentación de las colecciones en las Exposiciones Conmemorativas del IV Centenario del Descubrimiento de América (1892-1893), las cuales inauguran el edificio del palacio, participaban fuertemente de ese espíritu del siglo XIX: arquitectura e interiores grandilocuentes convivían con ricas decoraciones y acumulación obsesiva de objetos expuestos.

El 11 de noviembre de 1892 se inauguran en el palacio, aún sin dividir entre Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional (MAN), la Exposición Histórico Europea (EHE) en la planta principal o alta y la Exposición Histórico Americana (EHA) en la baja o de entrada. Una vez clausurada la segunda en 1893, lo que queda de ella (fondos no reclamados por sus prestadores y en algunos casos donados al Estado) y otros objetos nuevos se refunden con la EHE en la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica (EHNE) con dos secciones: la sección Histórico-Natural y Etnográfica en la planta baja y la sección Histórico-Europea, que se mantiene en la planta alta aunque con algunos cambios por los motivos anteriormente expuestos.

Con la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América y la organización de las exposiciones y otros grandes eventos se contribuía a la afirmación de la identidad nacional en un momento político desastroso para España con la pérdida de las colonias de Ultramar. Pero también los países participantes reforzaban sus identidades nacionales mostrando el estado de civilización de sus culturas en el momento de la llegada de los descubridores. El objetivo de las dos exposiciones conmemorativas era mostrar el

estado en que se hallaban los pobladores de América en la época del descubrimiento (EHA) y compararlo con las culturas europeas existentes en el siglo XVI (EHE) ejemplificando así la superioridad de las segundas sobre las primeras.

A primera vista podemos definir estas exposiciones como taxonómicas, acumulativas y sistemáticas, con una decoración grandilocuente, con trofeos, banderas y ampulosos cortinajes, en las que el componente estético y la clasificación por géneros en la ordenación de los objetos pesaban mucho. Pero sobre todo en la EHNE se advertían en algunos aspectos ciertos signos de modernidad derivados de la distinta concepción de la misma, donde el peso de los nacionalismos era menor y también derivados de la formación, experiencia y conocimientos técnicos de profesionales como R. Amador de los Ríos, F. Álvarez-Ossorio, J. R. Mélida y A. de Gorostizaga que dirigían cada una de las salas (fig. 1).



Fig. 1. Sala XXI de la EHE. 1892 (n.º Inv. MAN 2007/72/443).

En cuanto a la ordenación general de las salas, en la EHA la asignación de las mismas no tuvo ningún orden concreto, aunque en la EHNE parece que se pretendía una ordenación cronológica desde las culturas americanas a las europeas, que solo se mantiene en la medida de lo posible, ya que el emplazamiento físico de algunas de las salas ya existentes en la EHA hizo que ese orden a veces quedara interrumpido.

Por lo que se refiere a la exposición en particular de los objetos, en general, se siguió un modelo de exposición «sistemático o taxonómico», como era habitual en los museos de finales del siglo XIX. Su intención era facilitar la máxima información que podía proporcionar un grupo de objetos o una colección entera a base de mostrar series tipológicas tan completas como fuera posible de piezas primorosamente ordenadas. No obstante, en otros casos los objetos se presentaban mejor estructurados, con una ordenación cronológica, por periodos, estilos o escuelas como refleja por ejemplo la división por estilos de los vasos griegos o la presentación de conjuntos o hallazgos cerrados de algunas tumbas egipcias, detrás de los cuales sin duda estaba la mano de J. R. Mélida y su formación positivista en la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y en distintos museos europeos, en los que aprendió nuevos criterios de exposición y modas museográficas.

No hay que olvidar que la Ley de Instrucción Pública de 1857 había institucionalizado los museos como importantes centros de la nueva organización educativa y estas ideas estaban sin duda entre los intereses de la ILE. También en 1875 el pintor y crítico de arte Ceferino Araujo, en su obra *Los Museos en España*[1], planteaba los temas esenciales del debate museístico del momento, explicando que un museo además de satisfacer el «desarrollo del gusto» debía tener una vertiente pedagógica, la denominada en la época «vulgarización de la cultura».

La instalación en la EHNE de una sala completa dedicada a la Minería e Industria con modelos y máquinas en funcionamiento tenía también esa vertiente didáctica, como lo que se estaba haciendo en Europa mostrando el patrimonio científico y técnico, el nacimiento de los Museos de Artes Industriales o en España con la Exposición Nacional de la Industria y las Artes que se realizó en 1881 en Madrid, o la Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales de 1883 en El Retiro.

Y en la misma línea educativa estaba el conceder un especial interés a las reproducciones de objetos, dedicando el patio jardín a las reproducciones americanas en la EHA y una sala completa en la EHNE, en la que además la decoración de las paredes recreaba el patio del palacio de las Monjas de Uxmal, descubierto hacía menos de sesenta años por F. Catherwood.

Tanto esta sala como la denominada Indo-Persa fueron dirigidas por Narciso Sentenach, donde se instaló un templo o pagoda india con doce columnas, muy a la moda en la época ya que ambientaciones como ésta se vieron algunos años antes en la «Gran exposición de la industria de todas las naciones» de Londres donde los objetos de India ocuparon un lugar destacado y también en el Museo de South Kensington, donde en 1873 se instalaron copias en yeso del salón del trono de Fathepur Sikri y una stupa (fig. 2).

Y aunque comenzaba a vislumbrarse la faceta educativa y algunos museos presentaban sus colecciones cronológica o geográficamente, el fomento del gusto se consideraba aún consustancial al museo y en esta línea se basaba todavía gran parte de la museografía y las

[1] Cf. Layuno, 1994: 296.



Fig. 2. Sala Indo-Persa de la EHNE. 1893 (n.º Inv. MAN 1893/23/FF00018).

soluciones de presentación de las salas. Así, vemos cómo los objetos se disponían de forma armoniosa, en composiciones a veces absurdas, estando de moda en todos los museos las agrupaciones de éstos en formas piramidales, altas estructuras o en forma de abanico.

En las salas de la EHNE se cuidó especialmente su decoración, siempre propiciando la ambientación y cuyo objetivo era una vez más favorecer el entendimiento del mensaje, contextualizar los objetos en su ambiente y descubrir el valor de los objetos relacionados. Así se decoraron las salas de China y Japón modernos, con todo tipo de objetos que provenían de unos conocidos almacenes de la madrileña calle de Postas, y la sala de Filipinas cuyas paredes se pintan con motivos vegetales y se construye un pabellón-casa filipino en un ángulo de la sala. La sala de China y Japón antiguos, tenía también una de las decoraciones pictóricas más espectaculares, a base de elementos vegetales y animales propios de Oriente así como figuras humanas.

J. R. Mélida es asistido en la sala egipcia por F. Álvarez-Ossorio y dirige también las salas orientales y griegas, donde se despliegan unas espectaculares decoraciones, a la moda de lo que se estaba realizando en otros museos europeos con colecciones egipcias como los museos Vaticanos, la Glyptothek de Múnich, el Museo Archeologico Nazionale de Florencia[2], el Museo del Louvre o el famoso Patio Egipcio del Neues Museum de Berlín, obra de August Stüler (fig. 3).

2 Información facilitada verbalmente por M. Cristina Guidotti, directora del Museo Egizio de Florencia, a la cual se agradece su gestión.



Fig. 3. Boceto de J. Martínez Lumbreras para la decoración de la sala Griega de la EHNE. Hacia 1892 (AGA, Presidencia Caja 51/3604).

En otras, como la sala romana, la decoración solo se limitó al techo, donde se representó, como si se tratara de un mosaico, el símbolo de la fundación de Roma. Finalmente, otras estancias, como los vestíbulos de entrada y salida, se decoran con tapices de la Casa Real, cuadros con dibujos de A. Mélida y objetos cerámicos como los de las dos salas dedicadas a Portugal que junto a motivos de pesca evocaban la arquitectura manuelina y la vocación marinera del país.

Las recreaciones de ambientes no solo se realizaron en salas históricas o arqueológicas sino que también se llevaron al mundo natural, incluyendo plantas y animales naturalizados en las salas de la EHNE de Guatemala o de Reproducciones Artísticas Americanas y las de los Estados Unidos de América de la EHA respectivamente. Y en ese sentido también se recrearon espacios en los que la presencia de realistas maniquíes, viviendas y artefactos de sus actividades recuerdan a las «exhibiciones de nativos o naturales», de moda en la época, fenómeno que debe ser contextualizado en el marco de las Exposiciones Universales y coloniales de la época. Tal es el caso de la casa en la sala de Filipinas de la EHNE, los poblados de indígenas americanos en El Retiro (extensión de la EHA), los hiperrealistas maniquíes de los inuits de la EHE o los reutilizados maniquíes de madera con los trajes chinos que se habían expuesto en el gran salón invernadero del Casino de la Reina.

Sin duda, unos recursos que mostraban a la par el exotismo del «otro» y el primitivismo frente a la modernidad, conceptos en torno a los que nacen los primeros

museos antropológicos. Ideas que, como se ha visto anteriormente, estaban en el fondo entre los objetivos de la EHE y la EHA: comparar las culturas americanas y europeas en el momento del descubrimiento de América.

Para la exhibición de todo lo anteriormente expuesto se contó con un enorme conjunto de contenedores, denominados en los documentos de la época «aparatos de exposición», en su mayoría fabricados expresamente para las exposiciones. En el año 1891 se formó una Comisión para abordar la construcción de 1000 m de estanterías o vitrinas murales y centrales a dos aguas para exponer los objetos, en las que prime la sencillez, diseñadas por el arquitecto del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, Antonio Ruiz de Salces.

Si bien es cierto que los 200 m de escaparates y 800 de armarios murales dieron cierta unidad de estilo a los contenedores de las exposiciones, éstos convivieron con otros muchos procedentes de otras instituciones, como la vitrina que albergaba el Tesoro de los Quimbayas en la sala de Arizona, los largos escaparates que combinaban madera y azulejos en las salas de Portugal, o las historiadas vitrinas del Casino de la Reina, formadas por tres cuerpos cada una, que estaban en la sala de Cerámica Moderna, donde también se ubicaba un mueble especial para la exposición de las piedras grabadas del Museo, con un fanal octogonal que se apoyaba sobre un velador de mármol blanco, con patas en forma de caballos marinos dorados y que había pertenecido a la reina M.ª Luisa[3]. También procedentes del Casino se utilizaron vitrinas que se habían hecho expresamente para algunas piezas como la vistosa vitrina en forma de templete, en el centro de la sala Griega, que se había construido por los carpinteros del MAN para exponer los «vasos blancos». Muebles todos que pasarán luego a formar parte del primer montaje del MAN en 1895 (fig. 4).

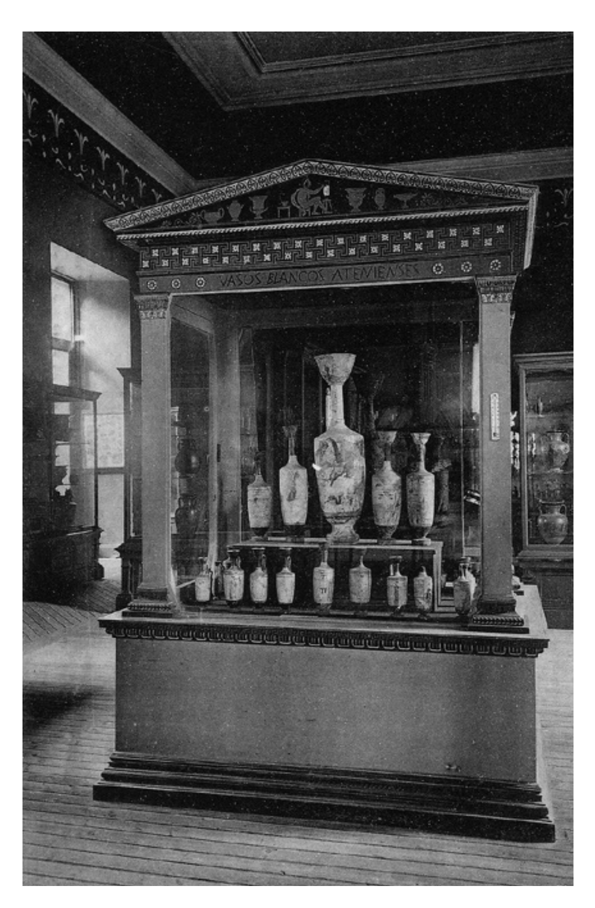


Fig. 4. Vitrina-templete para lecitos blancos en la sala de Cerámica griega, hacia 1917. Postal de Hauser y Menet. (n.º Inv. MAN 2008/152/FF00019).

De moda estaban las vitrinas poligonales de las cuales hay varios ejemplos en la EHNE como la octogonal del vestíbulo de salida, la anteriormente mencionada sobre la mesa de la reina M.ª Luisa o la de la sala Incásica, rematada con un gran grupo escultórico alegórico de la conquista del Perú, de Lorenzo Rosselló. Éstas convivían con otras de gusto barroco como la que contenía abanicos, también en el vestíbulo

---

3 Esta vitrina se puede ver en el grabado correspondiente a la sala del Monetario del Casino de la Reina (Sin Autor, 1872: 521).

de salida. A estos contenedores había que sumar multitud de pedestales de variadísimas formas, alturas, tamaños y colores, peanas, trípodes, atriles, centros giratorios, cuadros para colgar piezas en las paredes y estantes puestos directamente con escuadras en los muros.

Una vez más, se aprecia mayor cantidad de recursos complementarios en la EHNE que en las otras dos exposiciones: en la primera se utilizaron con profusión otros recursos museográficos como mapas y planos, en los muros de la sala de Industria y Minería históricas, como los mapas mineros de la región central de América, de las Antillas, planos mineros pintados al óleo en 1742 o los mapas geológico y orográfico de España; las colecciones de mapas de distintas regiones de América del Norte metidos en aparatos giratorios en la sala de Arizona; en la sala Incásica el mapa ipso-métrico de España y Portugal, original, que representaba en relieve el suelo de la península, obra del ingeniero Federico Botella.

También cuadros, de gran tamaño en la de Arizona; otros dibujados en nácar en las paredes de la Postcolombina; al óleo, representando las numerosas y raras especies de los mares y tierras portuguesas en sus salas; cuadros que amplían páginas de códices mexicanos en la Precolombina; o de tipos y paisajes en la de Oceanía. Y asimismo se utilizaron fotografías en las paredes de las salas de China y Japón modernos y en las vitrinas de la Sala de Guatemala donde se exponían imágenes de Copán enviadas por el Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge (Massachusetts).

Se emplearon algunos recursos museográficos novedosos destinados a resaltar determinados objetos como la vitrina con espejos para poder visualizar en todos sus lados un «calix» en la sala de Grecia, el arco simulado que contenía la mayólica italiana en la salas de cerámica Moderna, la vitrina que albergaba el Tesoro de los Quimbayas en la sala de Arizona de la EHNE (utilizada también en la EHA en la sala de Colombia), el mueble que contenía un vaso de la colección Minondo[4] o el decorativo mueble hexagonal de azulejos de la sala de Portugal. Por no hablar de otros contenedores aún más aparatosos como el templete de los lecitos blancos, anteriormente mencionado, y el arco-templete de Uruguay en la sala Postcolombina, obra del Sr. San Martín.

También era algo novedoso la incorporación de luz artificial en las exposiciones, como se observa en las fotografías de las salas, donde penden del techo pequeñas lámparas de una sola pantalla de cristal. La luz eléctrica era en 1892 algo muy reciente ya que tan sólo en 1879 había sido patentado el invento por Edison. Todavía algunas colecciones de la época, como la del marqués de Cerralbo en su palacio, combinaban en su exposición aún la luz eléctrica con las velas y la iluminación a gas.

---

4 No tenemos imágenes de este mueble, únicamente la escueta mención en el Catálogo, pero posiblemente se refiera al que se puede ver en un grabado de *La Ilustración Española y Americana* (Sin Autor, 1893c: 103 y 104).

La presentación de las colecciones en el nuevo Museo, 1895-1936

La presentación en 1895 de 30 000 objetos y 130 000 monedas[5] del Museo en el palacio de Recoletos fue heredera de muchos de los principios y criterios museográficos del siglo XIX, utilizados en las conmemorativas y también del montaje del Casino de la Reina[6], conservando la división en cuatro secciones[7] y la incipiente ordenación cronológica promovida por J. R. Mélida con objeto de que el Museo «fuera una lección continuada de historia, por medio de los monumentos y objetos arqueológicos» (Álvarez-Ossorio, 1910).

El sistema de clasificación se basaba en los conceptos de historia, trabajo y vida social, a partir de los cuales las piezas se exponían, siempre que era posible, siguiendo un orden cronológico y luego primando la clasificación geográfica o por estilos y formas. Estos criterios fueron tomados como modelos en otros museos como el Museo Arqueológico Provincial de Tarragona que en 1894 se reforma acomodándolo a la clasificación científica del MAN, en el Museo Numantino de Soria inaugurado en 1919 o en el Museo Provincial de Cádiz, también con cuatro secciones adaptadas a las del MAN (Ramo, 1925).

Teniendo en cuenta esa ordenación cronológica, la división del espacio del palacio quedó establecida de la siguiente manera: en el ala norte del piso bajo la sección primera, con siete salas y un patio cubierto; en el ala sur del mismo piso, la sección segunda, con seis salas y un patio cubierto; además en esta planta existía otro patio central, más pequeño y descubierto, que también contenía piezas en exposición; en el piso superior o principal, once salas destinadas a la sección tercera y seis a la sección cuarta, además de la biblioteca.

Según J. R. Mélida, en el nuevo edificio las colecciones se disponían ordenadamente de un modo digno y con arreglo al plan sistemático que las ciencias históricas imponían (Mélida, 1895a). Se trataba de un criterio cronológico que él mismo había utilizado en el Casino de la Reina. Era el antiguo principio de *gallería progressiva*, que optaba por una presentación racional, lineal, cronológica de la historia pero que aún se presentaba de una manera muy historicista, recargada y taxonómica, exponiéndose todos los objetos del Museo en series tipológicas completas.

No obstante, durante los cuarenta y un años que estas salas se mantuvieron, desde su inauguración en 1895 hasta su desmontaje en 1936 debido a la Guerra Civil, sufrieron cambios forzados por distintas causas que desvirtuaron su concepción original. En primer lugar, la división del Palacio de Biblioteca y Museos, otorgando al MAN mucho menos espacio del inicialmente previsto, y la convivencia con otras instituciones como el Archivo Histórico Nacional (AHN) y el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Posteriormente, y tan sólo ocho años después de la inauguración, ya se había creado cierto caos expositivo debido a que

---

5 Sin Autor, 1896: 25.
6 Mélida, 1895b: 140.
7 Sección 1.ª Civilizaciones primitivas y Edad Antigua; Sección 2.ª Edades Media y Moderna; Sección 3.ª Monetario y Sección 4.ª Etnografía.

el deplorable estado ruinoso y de deterioro en el que se encontraba el edificio obligaba a desinstalar las colecciones continuamente.

Además, en el primer tercio del siglo xx el considerable aumento de las colecciones y los depósitos, hizo necesaria una continua reorganización de los espacios, rompiéndose el discurso cronológico impuesto en 1895, siendo las salas con las colecciones etnográficas las que más sufrieron los cambios:

– En 1913, en el piso principal, la sala Filipina se traslada de la sala III a la nueva sala XVII y su espacio lo ocupan las «Industrias ibéricas» (nueva sala XX), que se desglosan de la sala III de «Escultura Ibérica» del piso bajo. En esa fecha la casa de la sala de Filipinas y el templo de la sala Indo-Persa se desmontan por ocupar gran espacio y restar luz pero después, en 1917, las colecciones Filipinas estuvieron también en otro emplazamiento: el vestíbulo que daba acceso a las actuales Salas Nobles, denominado en la Guía de 1917 «Salas A, B y C».

– En 1913 y en el mismo piso, la sala de China y Japón se traslada de la sala II a la nueva sala XVI y su espacio se reserva para la colección del marqués de Cerralbo (nueva sala XIX).

– Del mismo modo y en el mismo piso, la sala Indo-Persa se traslada de la sala I a la nueva sala XVII, y su espacio lo ocupa la colección Vives de antigüedades de Ibiza (nueva sala XVIII) (fig. 5).



Fig. 5. Sala XVIII de Antigüedades de la Isla de Ibiza (depósito Vives), hacia 1911-1917. (MAN exp. 1923/60).

- La sala Postcolombina (sala XXVIII) del piso principal debe desmontarse para dejar el espacio al AHN y en 1908 la sala de la condesa de Oñate o de «Búcaros mejicanos» (sala XXV) para dejar espacio a la exposición temporal conmemorativa del 2 de mayo de 1808.

- Y todavía en 1933 las colecciones de cerámica ibérica se instalan en la sala XXI de Dactilografía (Glíptica) del piso principal, dejando la sala III del piso bajo sólo para escultura ibérica.

En esta primitiva ordenación cronológica se insertaron también algunas salas especiales que rompían el discurso. Éste era un recurso museográfico de moda desde mediados del siglo XIX y consistía en reunir y poner en valor determinadas colecciones singulares de una manera aislada.

Un ejemplo de ellas fueron las dos salas dedicadas a albergar entre 1905 y 1919 el depósito de 442 objetos de los condes Valencia de Don Juan. El hecho de que fuera su hija la que instalara la colección «con singular inteligencia y exquisito gusto» (Sin autor, 1917: 208), debió ser la causa de que la sugestiva–museografía de esa sala fuera muy distinta de las del resto del Museo y estuviera más en la línea de los *period rooms*, de moda en algunos museos de artes decorativas y cuyos ejemplos más conocidos se encuentran en las salas del Metropolitan Museum de Nueva York de 1924.

También, hacia mediados del siglo XIX e inspirados en la Tribuna degli Uffizi de Florencia, algunos museos crearon salas o espacios donde reunir una selección de obras destacadas sin relación entre sí, una solución museográfica algo arcaica en un momento en el que ya era tendencia la presentación cronológica o geográfica en detrimento del criterio temático o estético, aunque este aún pesase bastante, como se ha apuntado anteriormente. Un ejemplo de este tipo de salas era el Salón de la reina Isabel, creado en 1853 en el Museo del Prado, o poco antes, en 1851 el prestigioso Salon Carré del Musée du Louvre. Esta quizá pudo ser la idea que inspiró el proyecto de varias salas singulares que se presentaban en el Museo.

Una de ellas pudo ser la llamada «Sala Miscellánea» que aparece en un plano de 1893 del MAN y que seguramente nunca llegó a realizarse.

Aunque no fuera una sala específicamente montada para el MAN, queremos hacer referencia a otra sala de este tipo que por distintas circunstancias finalmente sí pasó a ser parte del Museo y fue ocupada desde 1895 por su Biblioteca. Se trata de la llamada «Sala de cuadros selectos», que aparece en un plano de la planta principal del edificio de 1885 firmado por A. Ruiz de Salces, y que tampoco se llegó a utilizar como tal pero sí que se decoraron sus muros.

En este plano[8] se observa cómo era la distribución del Palacio de Biblioteca y Museos, con los espacios destinados a museos en las cuatro crujías exteriores, antes de la adjudicación

8 PL234 del Archivo del MAN.

definitiva del espacio a Museo Arqueológico en 1894. En la planta principal, en el espacio que debía ocupar originalmente el Museo de Pinturas, la sala central de la fachada de Serrano está rotulada con la leyenda «Cuadros selectos». Posiblemente se tratara de una sala proyectada para exponer, como ya se ha comentado, lo que era moda en otros museos: una selección de cuadros determinados.

Casualmente, en noviembre de 2016, mientras se buscaba un hueco para introducir un cableado entre las traseras de las librerías de la Real Botica, dispuestas desde 1952 en ese espacio, se descubrió que detrás de todas ellas se mantenía la decoración de la pared, compuesta por una cenefa de palmetas que delimita un espacio superior liso y el inferior con casetones de distintos colores. Esta decoración se vislumbra ligeramente en una imagen de 1892 de la sala de la EHE, destinada a Austria, en la que se han tapado intencionadamente los casetones inferiores con cortinajes drapeados[9].

Aunque los motivos decorativos a base de palmetas no son los que más encajarían en una sala destinada a cuadros del XIX, con los datos que tenemos actualmente la hipótesis que manejamos es que esa sala y decoración se pensaran para el uso anteriormente indicado, «Sala de cuadros selectos» del Museo Nacional de Pintura y Escultura, permitiendo la decoración de los muros la exposición de los mismos en la parte superior de la cenefa. Aunque sí se prepararon sus paredes para acogerlos, nunca se utilizó como espacio del Museo de Pintura puesto que éste se instaló definitivamente en el ángulo SO del palacio y fue inaugurado en 1898. Una vez clausurada la EHE y la sala de Austria en 1893, en 1895 se inauguró el MAN y el espacio se destinó a biblioteca, cuyas primeras estanterías cubrieron la decoración, manteniéndose visibles, hasta los años cincuenta del siguiente siglo, sólo las cenefas de la unión con el techo.



Fig. 6. Proyecto de distribución de salas de la sección primera con los espacios destinados a Sala Miscelánea y Sala Reservada. Hacia 1893 (n.º Inv. MAN PL 21).

Otra sala singular es la que se denomina «Sala Reservada» en el mismo plano de hacia 1893 donde se menciona la «Sala Miscellánea», anteriormente comentada. La Sala Reservada (sala IX), a diferencia de la segunda, sí se llegó a instalar, manteniéndose su espacio separado de la sala VIII en todos los planos y guías hasta 1933, por lo que deducimos que al menos existió hasta esa fecha. Debido al carácter del contenido de la sala, en esas publicaciones del Museo la sala en algún caso ni se menciona, no se incluye en el índice y por supuesto su contenido se obvia por completo (fig. 6).

Sólo conocemos su composición por un expediente del archivo del Museo según el cual contenía 599 objetos en cuatro armarios y dos

[9] Fondo documental inv. 1892/29/FF00167.

vitrinas[10] en los que se exponía la colección de objetos de carácter sexual de Calvi («falos, mamas y úteros») y otros falos de bronce. Estos objetos, «poco decorosos» para la pacata moral de la época, estaban censurados y se presentaban dispuestos de forma separada en el Casino de la Reina[11], recurso utilizado en otros museos donde incluso su acceso debía ser autorizado y cuyo ejemplo más conocido es el «Gabinete de objetos obscenos» creado en 1817 en el Museo Arqueológico de Nápoles, al que curiosamente J. R. Mélida hace referencia como modelo. También existió una «Sala reservada» en el Museo del Prado entre 1827 y 1838, que contenía los llamados «cuadros indecentes».

Por último, la sala denominada *Joyero*, que también existía en la presentación del Casino de la Reina, era una sala especial que reunía los objetos más valiosos de las antigüedades cristianas, y se situó en el nuevo Museo en la sala del ángulo SE de la planta baja.

Por los planos de las guías, sabemos que posteriormente, entre 1917 y 1925, esta sala se reformó y algunas de sus «joyas» como los marfiles pasaron a formar parte, junto con los objetos de oro y plata desde la prehistoria a la Edad Moderna, de una sala en el ángulo NE de la planta principal, denominada ahora *Tesoro*, donde se instaló una aparatosa vitrina central con forma de trapecio y cordonería para cruces y marfiles que se había encargado para el *Joyero* del Casino[12] (fig. 7).



Fig. 7. Vitrina procedente del Casino de la Reina en la sala del *Tesoro* del MAN. Entre 1917-1925 (n.º Inv. MAN FD01680).

Esta presentación se mantuvo casi invariable hasta la década de 1930 cuando algunos de los antiguos muebles se sustituyen por seis vitrinas más modernas con patas estilizadas de madera y cuerpo superior de metal dorado, del mismo tipo que cinco mesas planas.

La museografía de algunas salas del Museo, en concreto el Patio Árabe, se vio plenamente influenciada por el movimiento artístico y literario de carácter nacionalista conocido como «alhambrismo», el cual se desarrolló profusamente en las Exposiciones Universales desde mediados del siglo XIX, hasta la década de 1930[13].

---

10 Exp. MAN 1902/36bis.

11 Exp. MAN 1890/28-C y 1893/7-D.

12 Exp. MAN. 1868/108-M Podría hacer referencia a la vitrina que se ve en el inv. MAN FD01680 u otra vitrina individual, solo para el Crucifijo de D. Fernando y Dña. Sancha, que se ve en el Fondo documental inv. MAN 2008/152/FF00002 y en el grabado del *Joyero* del Casino de *La Ilustración Española y Americana* de 1872. De cualquier modo, ambas, por su tipología provendrían del Casino.

13 La presencia de España en las Exposiciones Universales se vinculó directamente con el llamado «nacionalismo arquitectónico», según el cual cada país debía representarse con un pabellón construido en el estilo más propio. Así entre 1867 y 1929 los pabellones españoles se edificaron en estilo neoárabe, en su vertiente neomudéjar y posteriormente en estilo neoplateresco. De hecho el pabellón de España de la Exposición Universal de Viena de 1873, obra de J. Riaño y L. Álvarez Capra, era de estilo morisco, al igual que el pabellón de piedra y ladrillo de estilo «histórico-árabe» de la Exposición Universal de París de 1889, obra de E. Mélida.

Los vaciados y reproducciones que se utilizaron en la sala Árabe de la EHNE se instalan en las paredes del nuevo patio árabe, en los espacios entre las columnas, en orden cronológico, el cual se rompió al incluir un arco mudéjar de León. Se añade la reproducción de la *Fuente de los Leones*, obra del taller de yesistas granadino de la familia Contreras, que presidirá todo el conjunto, el cual reproducía de alguna forma el gusto por los salones árabes, de moda en los palacetes de la nueva burguesía madrileña y andaluza. A lo largo del tiempo, el aspecto del patio presentó pequeñas variaciones como la inclusión de vitrinas o la eliminación de las primitivas macetas y espacio ajardinado alrededor de la fuente, que se mantuvo en funcionamiento con agua al menos hasta 1912[14].

Al igual que en la EHNE, en la primera museografía del Museo jugaron un gran papel educativo las reproducciones de objetos, algunas de los cuales llegaron del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid como la *Dama de Elche* de Pinazo en 1916 o algunos de los vaciados de relieves griegos que se instalaron en algunos de los muros del patio Romano. Existieron dos salas destinadas completamente a acoger reproducciones. Por un lado y, al menos hasta 1929, una sala en la planta baja (Sala A) denominada «Galería de Reproducciones», y una segunda en la planta principal, la sala de Reproducciones americanas, que recogió también gran parte de las expuestas en las exposiciones de 1892-1893. Hacia 1935 y con las nuevas teorías museográficas que postulan la descongestión de las salas, se empiezan a retirar muchas de las reproducciones, olvidada ya la función de enseñanza que tuvieron durante el siglo XIX, y las existentes en el Patio Árabe se deterioran y destruyen en gran parte después de la Guerra Civil.

Cuando se inaugura el Museo en 1895 las salas de la EHNE en las que paredes y techos habían sido decorados, y que anteriormente se han mencionado, quedan en la parte destinada a Biblioteca Nacional, copiándose entonces los motivos decorativos de ellas en las nuevas salas. Posiblemente se tratara de una decoración hecha a base de plantillas que son recuperadas y pintadas por los mismos artistas aunque como se advierte en la nueva sala de Antigüedades Orientales no exactamente de la misma forma sino refundiendo motivos[15]. Esta decoración pictórica se emplea en los techos y muros de las nuevas salas de Antigüedades Egipcias y Orientales y en el techo de la sala de Bronces Griegos, Etruscos y Romanos[16].

Un segundo caso es el de las salas decoradas con motivos nuevos que antes no habían sido empleados: en la sala de Vasos peruanos las paredes se decoran con motivos vegetales y en la sala de Pinturas, tallas e industrias cristianas, motivos que imitan grandes sillares de piedra. En un tercer caso la decoración es más sencilla, limitándose a cenefas, como el friso de palmetas de la sala de Cerámica Griega, Etrusca e Ítalo-Griega, sala de Trajes en el piso principal a partir de 1910, o patios, donde conviven con el papel pintado.

---

14 Exp. MAN 1912/38, Obras de fontanería y restauración de la fuente de los leones añadiéndole una segunda taza. En el exp. MAN 1932/111 Luis Vasallo dice haber terminado la restauración de la fuente.

15 Exp. MAN 1893/20.

16 Ésta se completa con objetos adosados a los muros: bucráneos, proas de barcos y haces consulares.

En otras, finalmente, se aprovechan y adaptan decorados de la EHNE como el templo de la sala India, la casa filipina, objetos de decoración de las salas de China y Japón antiguo y moderno y la arquitectura simulada maya de las salas de Antigüedades Precolombinas y Vasos peruanos (fig. 8).

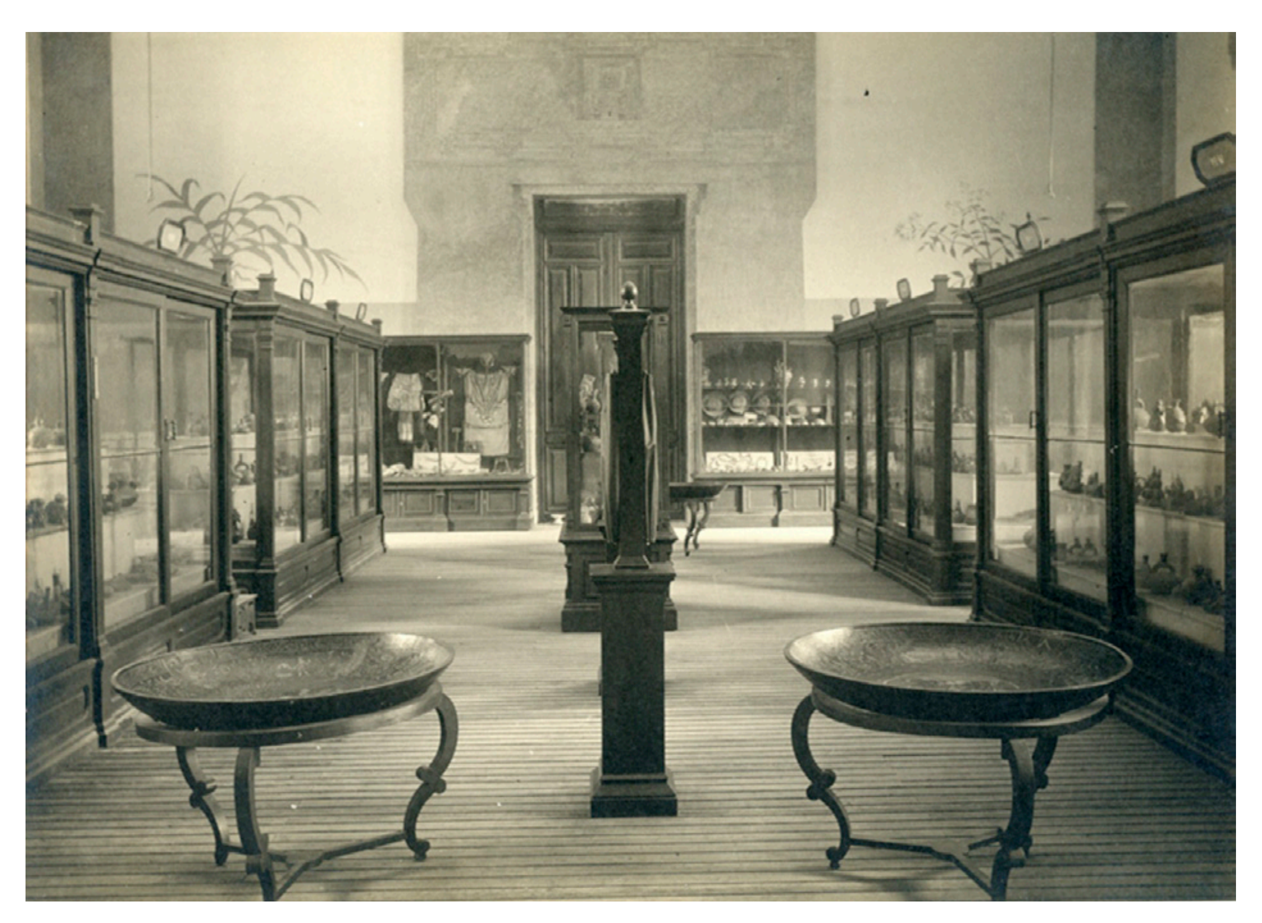


Fig. 8. Sala de Antigüedades peruanas hacia 1917 (n.º Inv. MAN FD00769).

Aunque desde inicios del siglo xx ya hay algunas voces que reivindican evitar la presencia de ornamentos en las salas que obstruían la percepción de los objetos, algo ya apuntado en la Conferencia de Mannheim de 1903, no es hasta la década de 1930 cuando se hace realmente efectivo, tendiendo a la simplicidad decorativa y a renunciar a composiciones escenográficas artificiales. Es en 1936 cuando la decoración de los muros y techos de las salas del MAN debió eliminarse aunque no sabemos de qué forma puesto que algunas instrucciones dadas indican que se debían intentar salvar pero en otros documentos consta que se picaron paredes y techos.

En cuanto al mobiliario de exposición, si algo caracterizó a la museografía del MAN en su primer montaje, y hasta incluso 1930, fue la capacidad de reciclarlo de distintas exposiciones y de reinventarse con pocos medios, utilizando unos contenedores obsoletos, poco prácticos y a veces tan cochambrosos que desprestigiaban a la institución, como pone de manifiesto Amador de los Ríos en un demoledor artículo, tan solo unos años después de la inauguración (Amador de los Ríos, 1903).

En previsión del cambio a la nueva sede, tanto en el Casino de la Reina como en las exposiciones conmemorativas de 1892, gran parte del mobiliario se proyecta con el fin de poder ser trasladado y reutilizado[17] pero además se solicitan armarios aún más antiguos, provenientes de otras instituciones, como seis armarios del Ministerio de Ultramar, armarios de la Exposición Universal de Barcelona de 1888[18], una vitrina que perteneció al marqués de Salamanca para medallas en la sala de numismática[19], y un velador de la reina María Luisa que venía del Casino y se instala en la nueva sala de Dactilografía[20]. También seis armarios de pino, semejantes pero no iguales, que se habían utilizado en la Exposición Internacional de Viena de 1873 y se reformaron para contener las porcelanas y cerámica de Edad Moderna[21] tanto en el Casino como en la sala de Cerámica de la EHNE como a partir de 1895 en la sala VI de la sección segunda del nuevo Museo (fig. 9).



Fig. 9. Sala de Cerámica moderna de la EHNE en la que se ven los seis armarios de la Exposición Universal de Viena de 1873 y el velador de la reina M.ª Luisa (n.º Inv. MAN 1893/23/FF00010).

17 Exp. MAN 1884/10.
18 Exps. MAN 1888/29-B y 1888/30-A.
19 Exp. MAN 1889/23.
20 Ramo, 1900: 82. Ver nota 23.
21 Amador de los Ríos, *op. cit.*, 1903: 54 y 66.

En definitiva, el mobiliario de exposición respondía a dos tipos muy característicos en casi todos los museos de fines del siglo XIX e inicios del XX. Por un lado vitrinas muy decorativas que se asemejan más a un mueble que a una vitrina, por otro lado mesas del mismo estilo, con patas torneadas, la parte superior a dos aguas y posteriormente reconvertidas en planas, así como las de moda vitrinas poligonales exentas. Y en tercer lugar, un tipo de armarios-vitrina, murales o exentos, de madera pintados de negro, con una parte inferior a modo de armario y la superior acristalada, muchos de ellos con grandes tarjetones para rótulos en la parte superior.

En todos ellos las piezas se exponían dispuestas en graderías, planos inclinados o cosidas a las traseras de las mismas. En el caso de las monedas, se exponían sobre listoncillos de madera en el interior de las vitrinas mesa, puesto que los monetarios de madera de los armarios murales de la Real Botica contenían las piezas no visibles.

Pedestales, soportes giratorios para láminas, urnas cubiertas o sin cubrir, hornacinas en las paredes y bancos corridos de fábrica, que soportaban fragmentos arquitectónicos y que dieron problemas de desplome constante, completaban el resto de los denominados en la época «aparatos de exposición».

Constantes fueron también los problemas de conservación de las piezas, derivados de la humedad y la excesiva luz y temperaturas extremas de los patios pero también de las salas del piso principal donde los lucernarios se cubrieron con toldos, y finalmente se sustituyeron por cielos rasos de rasillas[22].

Respecto a los maniquíes de la exposición, se reciclaron los de madera de la instalación del Casino de la Reina para los trajes chinos y se hicieron nuevos para la sala de Trajes de los siglos XVIII y principios del XIX[23]. En ella se expuso la colección de 126 prendas donadas por la viuda de Enrique Mélida, actualmente en el Museo del Traje, y que quedó reproducida en 1910 en dos inquietantes cuadros del pintor Gutiérrez Solana[24] en el momento en el que aún se encontraban en la sala XV del piso bajo[25].

Un recurso expositivo novedoso, para poner en valor determinados objetos consistió en resaltar obras especiales. Ya en el Casino de la Reina y en la EHNE se habían agrupado por ejemplo los lecitos blancos en el espectacular templete que se vuelve a utilizar ahora, así como otras piezas como las tablas de Osuna o la copa de Aisón que se presentan en vitrinas exentas.

Otros objetos como la reproducción de la *Dama de Elche* y otras esculturas ibéricas son presentados de forma aislada en el centro de las salas, recurso que por ejemplo se había utilizado en la Mostra Archeologica en las Termas de Diocleciano de Roma en 1911 donde en

---

22 Exp. MAN 1936/104.
23 Exp. MAN 1895/7. Maniquíes realizados por el escultor Francisco Clivillés en cartón forrado de satén.
24 Sánchez Luengo, 2008: 108-121.
25 Entre 1910 y antes de 1917, se trasladaron los trajes a la sala XXXI del piso principal.

lugar preeminente, como paradigma de la escultura ibérica y base étnica del país[26], se había colocado la reproducción de la *Gran Dama Oferente* del Cerro de los Santos.

Algunas maquetas como las del Colisseo de Roma, el Teatro de Sagunto, la del Monasterio del Escorial o las reproducciones de pinturas prehistóricas en la sala I, ayudaban junto a la información gráfica a la comprensión de la exposición. Se utilizaron grandes cartelones en el patio romano, cartelas, catálogos y guías desde 1900[27]. En 1895 Pierre Paris, en una visita al Museo se lamentaba de que la mayoría de las cosas interesantes no tenían cartelas[28] pero es cierto que paulatinamente se observa el interés de los técnicos por completar la información de todos los objetos expuestos. Hacia 1911 se indica que las cartelas manuscritas, «de mal aspecto y duración escasa», se están sustituyendo por otras de imprenta porque «es algo que demanda mucho el público». Y en 1918 J. R. Mélida expone que se propone continuar esa labor hasta que salas, vitrinas, objetos lleven todos sus números y rótulos correspondientes[29]. Como consta en los partes trimestrales de trabajo del personal técnico del Museo, a partir de esos años es una constante la redacción de las denominadas «papeletas» impresas en las que no faltará ni la procedencia ni la clasificación, erudita y taxonómica. Esta tarea se intensificará y tomará un rumbo distinto en los años treinta bajo la dirección de F. Álvarez-Ossorio al proponer «una copiosa rotulación que incluya a todos los objetos o series aportando noticias de carácter general para la mayor comprensión del público de cultura media»[30].

Así, durante el primer tercio del siglo XX, poco a poco el Museo perdería el histórico carácter elitista de los museos decimonónicos. No obstante, como hemos visto, aunque incipiente la vocación docente del Museo estuvo presente desde su apertura en 1895 ya que la comprensión de los objetos y la vocación pedagógica del Museo subyacían a la idea de exposición cronológica, anteriormente comentada, y que era una de las bases del pensamiento de J. R. Mélida.

Próxima la apertura del Museo, desde la Dirección General de Instrucción Pública se exhortaba a la celebración de conferencias y cursos semanales o quincenales en el MAN[31], siendo de hecho el Museo en esa época parte activa de la enseñanza práctica universitaria, explicando sus conservadores periódicamente las piezas y las salas. Esto no era algo raro pues ya en el Casino de la Reina, en 1867, se hablaba de habilitar dos salas para la enseñanza[32].

Por supuesto no era la idea de educación que ya tenían muchos museos americanos ni como entendemos hoy la vertiente educativa o pedagógica, pero poco a poco, los movimientos sociales y políticos del primer tercio del siglo XIX hicieron que se caminara hacia un nuevo museo. En 1932, por ejemplo y en la línea de lo que se hace también en el Museo del Prado, el MAN organiza un curso para la Agrupación Socialista Madrileña de Albañiles, los domingos a las 11 de la mañana en salas, denominado «vulgarización histórico arqueológica»[33].

---

26 Bellón, y Tortosa, 2010: 212.
27 En algunas de las cuales se expresa claramente su voluntad de divulgación (Álvarez-Ossorio, *op. cit.*: 3).
28 Paris, 1895: 34.
29 Exp. MAN 1918/6.
30 Exp. MAN 1931/27.
31 Ver nota 102.
32 Exp. MAN 1867/11.
33 Exp. MAN 1932/122.

Desde 1917 con la Revolución Bolchevique el contexto social en Europa había cambiado y la crítica del museo decimonónico burgués por parte de las vanguardias artísticas y su consiguiente crisis era ya un hecho. Las propuestas de Mondrian o Lissitzky (una de las figuras más importantes e influyentes de la vanguardia rusa de principios del pasado siglo con el Constructivismo) serán fundamentales en la nueva concepción de los museos, siendo también muy significativa la crítica de F. T. Marinetti, creador del movimiento cultural conocido como futurismo, cuando habla del «museo cementerio» en su obra «Manifiesto Futurista»[34].

Esos aires de vanguardia, con nuevas ideas sobre los museos, con una nueva forma de exponer las obras, a veces con una clara visión marxista, subyacen a los cambios que durante todo el primer tercio del siglo XIX se producen en la presentación de las obras.

En esos años son frecuentes los viajes de conservadores europeos a museos americanos, donde se interesan por el papel social de los museos y el marketing y en la misma línea J. R. Mélida y otros conservadores del MAN establecen contactos con otros museos europeos que visitan para inspirarse y contrastar ideas y opiniones expositivas[35].

Pero el mayor acercamiento de los museos a la sociedad se produce en España durante la Segunda República que con la creación de los museos pedagógicos y los museos ambulantes situaba a España en la vanguardia de la materia museística. El papel de Orueta, director general de Bellas Artes entre 1931 y 1933, fue decisivo[36] en la reorganización y la inauguración de numerosos museos y en el MAN en concreto lanzando el proyecto de reforma de sus salas, interrumpido por la Guerra Civil.

Las únicas salas del MAN proyectadas íntegramente *ex novo* y listas para inaugurarse en los primeros años treinta fueron dirigidas en su museografía y guión expositivo por Escrivá de Romaní[37], Aguirre, Revilla y Camps. Este último, se había formado con M. Gómez Moreno en el Centro de Estudios Históricos, cuyas aportaciones al igual que el papel de otros intelectuales, académicos y conservadores como Amador de los Ríos, Unamuno, Ovejero y Ortega y Gasset, entre otros, fueron decisivas en el progreso de las ideas de la museología.

Estos «nuevos aires» que se venían respirando en el primer tercio del siglo XX se materializaron por completo en la Conferencia de Madrid de 1934 a iniciativa del director del Museo del Prado, Sánchez Cantón, y donde participaron varios técnicos del Museo, el arquitecto-conservador y el propio director[38].

---

34 Marinetti, 1909: 1.

35 Por ejemplo el viaje de estudios a Italia y Francia de E. Camps, B. Taracena y J. M.ª de Navascués en 1930 (Ver catálogo on line: http://www.man.es/man/coleccion/catalogos-tematicos/camps.html) aprovechando la asistencia al Congreso de Roma sobre «Estudio de los métodos científicos aplicados al examen y conservación de las obras de arte o la asistencia de J. R. Mélida a la Conferencia de Atenas de 1931 sobre Conservación de monumentos de arte y de historia». Ambos Congresos fueron los antecedentes de la Conferencia de Madrid de 1934.

36 A su iniciativa se debe la promulgación de la Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, hito indiscutible en la salvaguarda del tesoro artístico español y una de las más modernas de Europa en su momento.

37 Sala de Alcora y Buen Retiro. Exp. MAN 1936/104.

38 Álvarez-Ossorio está en la Junta Organizativa en España por la Junta de Archivos y el conde de Casal por el Museo Arqueológico. En una carta de 26 octubre de 1934 se solicita que Revilla, Navascués, Fernández Vega, Niño, Vázquez de Parga y Camps puedan acudir a la Conferencia (Exp. MAN 1934/35).

Se trataron temas como el del «museo de crecimiento ilimitado» que Le Corbusier propuso unos años antes y el del «doble museo», que ya había sido defendido también por Perret; la diversificación de los espacios, el nuevo papel social, la descongestión de las salas y la selección de fondos frente a los *period rooms* y el museo escenográfico; y la concepción del espectador como sujeto no sólo físico sino también psicológico y aspectos de conservación e iluminación.

Sin duda la activa participación del personal del MAN en este laboratorio de ideas que fue la Conferencia de Madrid, se reflejó en los proyectos de patios, almacenes y salas y directamente en las reformas de las cuatro salas de Cerámica moderna que se estaban entonces rematando (mostrándose seguramente vacía a los participantes del Congreso la dedicada a Alcora y Buen Retiro). Entre 1934 y 1936 se terminaron de instalar todas ellas pero no será hasta 1942[39] cuando se inauguren junto a una quinta dedicada a Porcelanas Extranjeras.

En los proyectos de Luis Moya para estas nuevas salas se sugieren espacios más neutros y diáfanos aunque en absoluto podemos hablar de salas realmente neutras, despojadas de decoración como las que proponían algunos autores relacionadas con museos de vanguardia y con la idea del «cubo blanco» o arquitectura racionalista, ni tampoco sigue del todo la idea de Hatecourt del Museo como «máquina de exponer y divulgar», donde son los objetos los que «adornan el museo y no al contrario» (Hatecourt, 1933: 5-29).

L. Moya propone unas salas más «estéticas», decorándose el contenedor en armonía con el contenido y estudiándose para cada sala unas soluciones distintas en pavimentos, muros y tipo de vitrinas:

La sala de Alcora y Buen Retiro (sala IV) se decoró con molduras en las paredes, contrastadas con los colores de las mismas y el estilo de las vitrinas con sinuosos pies con volutas de mármol artificial y fanales de metal dorado. La decoración de las paredes se hizo de «escayola y mármol artificial, en estilo barroco tipo turinés del siglo XVIII, a la manera de Juvara, con una interpretación moderna que en ningún momento pudiera parecer una falsificación […]. Las exigencias de la nueva museografía establecen la necesidad de disponer simplemente de un fondo, un acompañamiento a las colecciones expuestas»[40] (fig. 10).

Esta idea se utiliza con éxito en otros museos en la misma época: en 1931 en las salas de la Exposición de Porcelanas del Buen Retiro del Museo Municipal de Madrid[41], con un montaje evocador del siglo XVIII muy similar al del MAN, o en el Museo de Arte de Cataluña, obra de Ramón Reventós, reutilizando el Palau Nacional de Montjuic y con un decorado contextualizador de cada sala en función de las obras.

---

39 Aunque en el exp. MAN 1934/152 Escriva de Romaní dice que coincidiendo con la Conferencia se abrió la sala de Alcora y Buen Retiro al público, posiblemente sólo se abrió a los congresistas.
40 Exp. MAN 1936/104.
41 Agradecemos la información y aclaraciones a Sonia Fernández de Esteban del Museo de Historia de Madrid.



Fig. 10. Boceto de Luis Moya para la sala de Alcora y Buen Retiro. Hacia 1933 (n.º Inv. MAN PL41).

En la sala II, dedicada a lozas de Talavera, Urbino y Fayenza, también denominada «sala de la Infanta Isabel» se prescindió de la decoración de paredes y vitrinas de la sala anteriormente mencionada, siendo sustituida en los muros por los paños bordados de la colección del conde-duque de Olivares y en el suelo por losas de baldosín rojo y olambrilla, combinando dos colores. Como vitrinas de esta sala se reciclaron las antiguas murales y centrales modernizadas, pintándolas en un tono verde agrisado, y cuatro nuevas vitrinas mesa de diseño muy sencillo y fanales con carpintería de metal empavonado y el velador de la reina M.ª Luisa.

También en la sala I, denominada «Sala hispano-árabe y morisca», las vitrinas murales eran nuevas, sencillas, con una parte inferior de madera a modo de armario y la superior acristalada y de metal empavonado. Sobre ellas, se situaban elementos arquitectónicos como tabicas y en el centro de la sala, sobre pedestales escalonados sin protección, los jarrones de la Alhambra. Todo ello con un pavimento de mármol blanco.

Por último, en la sala III, denominada «Sala del Artesonado», se situaba la cubierta del palacio de Almendralejo, hornacinas ornamentales con jarrones y la fuente de la iglesia de Santa Cruz, paños bordados del convento de las monjas Teresas de Madrid, arcones y una mesa central, todo ello enmarcado por un espectacular pavimento de colores de terrazo.

Aunque sigue habiendo muchos objetos expuestos, en general se advierte diferencia con la presentación acumulativa de montajes anteriores. En las vitrinas se exponen menos objetos, «con diafanidad sacrificando el número a la calidad y expresión»[42] y resaltando algunos objetos de forma exenta en el centro de las salas.

Esta descongestión de las salas llevaba aparejada la creación de almacenes. Esta era la idea del «doble museo», con dos áreas de exposición interconectadas, que se debatió en la Conferencia, y que se refleja claramente en los proyectos de Luis Moya con la creación de los sótanos, donde según el director Álvarez-Ossorio se crearía un museo para especialistas[43]. Eran ideas que se estaban gestando en el MAN desde 1920 por la falta de espacio, cuando se plantea, además de hacer un corredor en la parte alta de las salas del piso principal, construir depósitos en las tres salas del piso bajo que daban a los patios. Pero efectivamente es en la década de los años treinta cuando se manifiesta urgentemente la necesidad.

Esto coincide con el momento en el que el Museo goza de una mayor autonomía ya que el 25 de febrero de 1931 se promulga una Real Orden de reorganización del MAN, otorgándole al director mayor poder de mando. Además se crea en esa fecha el Patronato y en 1932 el director Álvarez-Ossorio es nombrado también inspector general de Museos.

Así pues, el Patronato y la nueva reorganización del Museo fueron el impulso decisivo para que en los primeros años treinta, incluso antes de que llegaran las ideas de la Conferencia de Madrid, la historicista presentación de los objetos del Museo estuviera ya casi enterrada. Al menos teóricamente, puesto que antes de la Guerra Civil además del proyecto de las salas de Cerámica, solo con grandes esfuerzos se consiguieron remodelar parcialmente otras salas como la de Arquitectura y Epigrafía cristianas para la mejor presentación de los ejemplares de piedra y barro cocido. Se transforman vitrinas antiguas pintándolas en color claro en sustitución del negro, se idean suplementos en las puertas para evitar la entrada de polvo y se transforman las vitrinas de forma de pupitre a dos aguas en sobre plano, como se puede observar en el Monetario, que se reordena completa y sistemáticamente.

---

42 Discurso de inauguración de las salas en 1942. Exp. MAN 1942/35.
43 Idea claramente tomada de Stein que defendía la idea del doble museo con una parte dedicada a especialistas (Stein, 1933: 8).

En esos años, la definitiva llegada de dos grandes colecciones, Siret y Cerralbo, trastoca una vez más gran parte de la ordenación de las salas del piso principal, aunque en el caso de la primera, las colecciones finalmente no serán expuestas hasta la década de 1950, y solo parcialmente por falta de espacio. Igual suerte correría la colección del marqués de Cerralbo que tardará cerca de veinte años en instalarse definitivamente, y por poco tiempo. De esta sala Cerralbo no se conserva ningún documento gráfico que muestre cómo se presentaban los objetos aunque de un expediente de 1935 se deduce que ya estaba abierta[44] en esa fecha. Debería abrirse para la Conferencia de 1934 de Madrid pero dado que no se menciona en la visita de los congresistas es casi seguro que no llegara a abrirse a tiempo aunque en un expediente de ese año Obermaier habla de informar a Cabré que la sala Cerralbo ha sido ya instalada[45], desmontándose las salas de India y Persia, China, Japón y Oceanía (Filipinas). Por esto podemos pensar que solamente debió abrirse entre finales de 1934, después de la Conferencia, y septiembre de 1936.

En esa fecha, el 7 de septiembre de 1936, se clausura el Museo a causa de la Guerra Civil española. Tras el parón que supuso la contienda, se inaugura en 1940 el llamado «Museo Breve»; en 1941 se organiza la Exposición de Orfebrería y Ropas de culto para devolver parte de los objetos depositados en el Museo durante la Guerra; en 1942 se abren definitivamente las salas de Cerámica y Porcelanas extranjeras y en 1954 se inaugura la renovación total del Museo, basado en gran parte en proyectos de los años anteriores.

Algunas de estas nuevas instalaciones fueron herederas de los proyectos de los años treinta y es realmente en ellas cuando se pondrían en práctica los postulados de la Conferencia de Madrid de 1934 que fueron sin duda la base de la museografía contemporánea, enterrándose definitivamente el museo decimonónico. Pero eso… ya es otra historia…

Bibliografía

Álvarez-Ossorio y Farfán de los Godos, F. (1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
– (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
– (1929): «Guía de la Sección 1.ª Reseña de las colecciones prehistórica, protohistórica, edad antigua y visigótica», IV Congreso Internacional de Arqueología. Barcelona: Exposición Internacional de Barcelona.
Álvarez de Sotomayor, F. (1927): «La transformation récente du Prado a Madrid», *Mouseion*, n.º 3, pp. 196-200.
– (1930): «Les expositions et l´eclairage au Prado», *Museés*, (colección Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts), n.º 13, pp. 166-170.
Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, R. (1903): «El Museo Arqueológico Nacional. (Notas para su Historia)», *La España Moderna*, 1-2-1903, Año 15, n.º 170, pp. 41 y ss.
Araujo, C (1875): *Los museos en España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.

---

44 Exp. MAN 1935/17. Se rompió la vitrina central de la sala Cerralbo por el fuerte viento que partió una teja que cayó por el lucernario de la sala.
45 Exp. MAN 1934/152.

Basso Peressot, L. (2005): *Il museo moderno: architettura e museografia da Perret a Kahn*. Milan: Lybra Immagine.

Bellón, J. P., y Tortosa, T. (2010): «La mostra archeologica nelle Terme di Diocleziano 1911» [en línea], *La Escuela española de Arqueología en roma, cien años de memoria*. Madrid: CSIC, pp. 205-213. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/32392/3/Mostra_archeologica.pdf>. [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Bresc, G. (dir.) (2016): *Histoire du Louvre*. París: Louvre Editions-Fayard.

Cabrera Lafuente, A. (2015): «El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)» [en línea], *Ademasderevista*, n.º 1, Disponible en: <http://www.ademasderevista.com/numero1_articulo5.php> [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Camps Cazorla, E. (1936): *Cerámica española. Nuevas instalaciones. Catálogo sumario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Coleman, L. V. (1932): «Les musées européens dans l´opinion américaine», *Mouseion*, n.os I y II, vols. 17 y 18, pp. 76-81.

Cossio, B. (1879): «El arte de saber ver», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año III, n.º 65, pp. 153-154.

Díaz López, G. (1929): «Nuevas salas del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* vol. 33, pp. 252-257.

Escrivà de Romaní, M. (1935): «Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid», *Mouseion*, vols. 31-32, pp. 103-10.

Folch y Torres, J. (1935): «La nouvelle installation du musée d´art de Catalogne», *Mouseion*, vols. 31-32, n.os III-IV, pp. 61-65.

Geal, P. (2001): «El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)», *Boletín del Museo del Prado,* tomo XIX, n.º 37, pp. 143-172.

Gilman, B. I. (1918): *Museum ideals of purpose and method*. Boston: Boston Museum of Fine Arts, Gilman ed.

Hatecourt, L. (1933): «Architecture et organisation des musèes», *Mouseion*, vols. 23-24, pp. 5-29.

Herrero, A., y Sanz, C. (2014): «La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo», *Revista de Museología*, n.º 59, pp. 80-89.

Hourticq, L. (1921): *Le musée du Louvre. Pinture-sculpture-objects d´art. Histoire-guide de l´art*. Paris: Hachette.

Layuno Rosas, M.ª Á. (1994): «C. Araujo y la crítica museológica en el siglo xix», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 7, pp. 291-302.

– (2014): «Hacia una nueva museografía: la Conferencia Internacional de Madrid de 1934», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, vols. 95-96, pp. 143-167.

Marinetti, F. T. (1909): «Manifiesto futurista», *Le Figaró,* 20-2-1909, 55 anée, 3.ª série, n.º 51.

Mélida Alinari, J. R. (1883): «La arqueología en el teatro», *El Imparcial,* 2-4-1883.

– (1895a): «La reapertura del Museo Arqueológico Nacional». *La Ilustración Española y Americana,* 15-7-1895, n.º XXVI, 22.

– (1895b): «El Museo Arqueológico Nacional en el Palacio nuevo», *La España moderna,* agosto 1895, año VII, n.º LXXX, pp. 38-51.

– (1929): «Le Musée Archeologique National de Madrid», *Congres International d´Archeologie*, Barcelona.

– (2016): *La arqueología, el arte y el museo. Obra dispersa en La España moderna*, Pamplona: Analecta editorial.

Moya, L. (1935): «L´eclairage naturel dans les galeries de peinture et son application au climat de Madrid», *Mouseion,* vols. 29-30, pp 33-58.

Museographie: Architecture et aménagement des musées d´art. Conference Internationale d´Etudes (1934) Madrid, Académie des Beaux-Arts. París: Societé des Nations. Office International des Musées.

Paris, P. (1895): *L´Espagne de 1895 et 1897, Journal de voyage*. Paris: Maison des Pays Iberiques, Centre Pierre Paris.

– (1936): *Promenades archeologiques en Espagne. Le Musée Archéologiche National de Madrid*. Paris: Les éditions d´art et d´histoire.

Poncelet, F. (2008): «Regards actuels sur la muséographie d´entre-deux-guerres» (en línea), *CeROArt,* 2. Disponible en: <https://ceroart.revues.org/565> [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Portús Pérez, J. (2009): «La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra», *Boletín del Museo del Prado*, n.º 45, pp. 100-128.

Puyvelde, L. Van (1934): «Principes de la présentation des collections dans les musées», *Mouseion*, vols. 25-26, n.os I-II.

Pérez Armiño, L. (e. p.): «El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva cultural». *La Exposición histórico-Natural y Etnográfica de 1893.* Coordinada por J. Rodrigo del Blanco. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Perez de Guzmán, J. (1881): «Sesiones del cuarto Congreso Internacional Americanista, celebrado en Madrid del 22 al 28 de septiembre de 1881», *La Ilustración Española y Americana,* 30-9-1881, n.º XXXVI, 180, pp. 10-11.

Ramo, F. E. (1900): *Breve resumen o guía explicativa del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta, litografía y sellos de cauchú de A. Ortega.

– (1925): *Guía Histórico descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos arqueológicos de España que están a cargo del cuerpo facultativo del RAMO.* Madrid.

Reader, A. (1913): «Cosas de España», *Mundo gráfico*, 8-10-1933, n.º 102, año III, p. 6.

Revilla Vielva, R. (1932): *Patio árabe del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo descriptivo*. Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre.

Rodero, A., y Barril, M. (1999): «El Museo Arqueológico Nacional: las colecciones ibéricas y su exposición», *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 83-92.

Rodrigo de Blanco, J. (e. p.): «La organización de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica». *La Exposición histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Coordinada por J. Rodrigo del Blanco. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Salve, V., y Papí, C. (e. p.): «La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico». *La Exposición histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Coordinada por J. Rodrigo del Blanco. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Sánchez Cantón, F. S. (1934): «Le noveau musée de sculpture de Valladolid», *Mouseion*, vols. 25-26 n.os I-II, pp. 84-106.

Sánchez Luengo, A. J. (2008): «Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional» (en línea), *Revista museos.es*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 108-121. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/en/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-4-2008/variamuseologic/Sanchez_Luengo.pdf>. [Consulta: 3 de febrero de 2017].

Sánchez Mazas, R. (1930): «El arte aislado. Exposiciones y Museos», *ABC*, 13-5-1930, n.º 8569, p. 3.

Sin Autor (1872): «Nuestros grabados», *La Ilustración Española y Americana*, 1-9-1872, n.º XXXIII, pp. 520-521.

– (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional que se publica siendo director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

– (1893a): *Catálogo General de la Exposición Histórico Europea, 1892 a 1893*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

– (1893b): *Breve noticia de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de Madrid*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

– (1892): *Catálogo General de la Exposición Histórico Americana,* Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.

– (1893c): «Exposición Histórico-Americana. Armario español del siglo XVII, con incrustaciones de nácar», *La Ilustración Española y Americana*, 22-8-1893, n.º XXXI, pp. 103 y 104.

– (1893d): «Exposición Histórico-Americana. República Argentina-Uruguay», *La Ilustración Española y Americana,* 30-5-1893, n.º XIX, p. 342.

– (1896): «Museo Arqueológico Nacional. Su nueva instalación», *Boletín de Archivos, Bibliotecas y Museos,* vol. 1*,* p. 24-27.

– (1899): *Catalogo ilustrado de la Sala de Velázquez en el Museo del Prado de Madrid: sala de la Reina Isabel*. Madrid.

– (1917): *Guía histórico descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tip de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

– (s.a. hacia 1924) *Catálogo Sumario del Museo Arqueológico Nacional. Antigüedades Prehistóricas*. Madrid: Blass, Soc. An. Tipográfica.

– (1940): *Guía de las instalaciones de 1940. Resumen de Arqueología Española. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Hauser y Menet.

Stein, C. S. (1933): «Architecture et aménagement des musées», *Mouseion*, Bulletin de L´Office International de Musées, vols. 21-22, n.os 1-2. Paris: pp 7-25.

Valery, P. (1923): *Le problème des musées* (en línea). Disponible en: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf>. [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Valverde Contreras, B. (2015): El orgullo de la nación: la creación de la identidad nacional en las conmemoraciones culturales españolas (1875-1905*)*. Madrid: Biblioteca de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Comunicaciones de la Ponencia 1

Intrahistoria edilicia y museográfica del Museo Provincial de Lugo en el siglo XX

Building and museography inner history of the Museo Provincial de Lugo in the 20th century

Aurelia Balseiro García (direccion@museolugo.org)
Museo Provincial de Lugo

Resumen: En esta comunicación documentaremos los cambios físicos más significativos del Museo Provincial de Lugo desde su creación en 1932, pasando por su cambio de sede en 1957 y las principales ampliaciones proyectadas en 1970 y 1991, aunque ejecutadas con posterioridad a dichas fechas.

La creación del Museo por la Diputación de Lugo y su primera andadura ocupando parte del edificio del palacio de San Marcos, supera las iniciales expectativas espaciales para la conservación y exhibición de su patrimonio dado el gran incremento de sus colecciones. Por consiguiente, ya en 1949 se toma el acuerdo de ocupar el antiguo convento de San Francisco. Así, desde la fecha de su reinauguración en 1957, el MPL está ubicado en dicho edificio histórico, por lo que se mostrará la evolución edilicia de este monumento histórico-artístico en sus fases cronológicas más representativas haciendo especial incidencia en la etapa museológica.

Palabras clave: Convento franciscano. Ampliación museo. Patrimonio lucense. Bien de Interés Cultural.

Abstract: In this paper we will document the most significant physical changes of the Provincial Museum of Lugo since its creation in 1932, through its change of location in 1957 and the main extensions projected in 1970 and 1991, although executed after these dates.

The creation of the Museum by the Diputación de Lugo and its first step occupying part of the building of the San Marcos Palace, exceeded the initial spatial expectations for the conservation and exhibition of its heritage given the large increase in its collections. Therefore, already in 1949 the agreement to occupy the old convent of San Francisco is taken.Thus, from the date of its reopening in 1957, the MPL is located in said historical building. We will show the architectural evolution of this historic-artistic monument in its most representative chronological phases, with special emphasis on the museological stage

Keywords: Franciscan convent. Museum enlargement. Lugo heritage. Building of Cultural Interest.

Introducción

Como en todas las instituciones museísticas, los cambios museológicos forman parte de su actualización y dinamismo, dichas modificaciones pueden venir asociadas al propio edificio (cambios de sede o ampliaciones) o surgir por necesidades museográficas de las colecciones. Con el paso del tiempo puede perderse la noción y los testimonios de esa intrahistoria del Museo por lo que consideramos relevante investigar, documentar y divulgar los cambios físicos más significativos del Museo Provincial de Lugo desde su creación en 1932, pasando por la reinauguración de la nueva sede en 1957 y las principales ampliaciones proyectadas posteriormente. Así, apreciaremos la influencia del continente sobre el contenido y viceversa, además de conocer las vicisitudes de dichos cambios o su influencia en el presente y futuro de dicha institución.

En los últimos años nos planteamos la necesidad de recuperar la memoria del origen y evolución del MPL tanto desde el punto de vista de la formación e incremento de sus colecciones como de la influencia de la sociedad lucense en su nacimiento y consolidación e incluso de los avatares arquitectónicos de su sede actual en un edificio histórico como es el antiguo convento de San Francisco.

Con todo ello ya hemos publicado en diferentes foros los resultados de varias de las líneas de investigación mencionadas (Balseiro, 2012 y 2015), para continuar ahora con el apartado relativo a la adaptación del mencionado inmueble histórico que constituirá, desde su reinauguración en 1957 hasta hoy, la ubicación definitiva del MPL.

La creación del MPL por la Diputación de Lugo el 29 de febrero de 1932[1] y su primera andadura ocupando parte del edificio del actual palacio de san Marcos (sede de la Diputación, entonces y ahora), supera enseguida las iniciales expectativas espaciales necesarias para la conservación y exhibición del patrimonio custodiado, dado el gran incremento de sus colecciones, de Arqueología y Bellas Artes fundamentalmente. Por consiguiente, en 1949 se toma el acuerdo de ocupar el antiguo convento franciscano convertido después de la desamortización decimonónica, en Casa de Beneficencia y Maternidad de la Provincia.

Así, desde 1957, el MPL está ubicado en el antiguo convento de San Francisco, pero la historia de este inmueble es especialmente interesante y variada, sobre todo desde su exclaustración en el siglo XIX, porque su destino y usos fueron tan variados y prolíficos como los avatares históricos de la ciudad en esa época. De este modo, los acontecimientos sociales, políticos, económicos, religiosos, culturales e incluso bélicos, dejan una huella imborrable en sus piedras. No obstante, como la memoria es muy frágil, recordaremos la evolución edilicia de este monumento histórico-artístico[2] en los periodos cronológicos más representativos haciendo especial incidencia en su etapa museológica. Por tanto, el objetivo final no solo es contextualizar el edificio y relacionarlo con su entorno urbanístico y arquitectónico, sino también singularizarlo reflejando su propia historia.

---

1 Sin embargo, la inauguración tuvo lugar el 10 de enero de 1934.
2 En 1931 fue declarado MHA por su valor arquitectónico y el 1 de marzo de 1962 Bien de Interés Cultural (BIC).

Aunque, como ya apuntamos, probablemente sea el siglo XIX el de más cambios y transformaciones generales en lo que respecta a las funciones del edificio debido a su exclaustración, es el siglo XX el que, además de constatar la mayor variación de usos, marca la pauta de los cambios volumétricos y/o arquitectónicos.

La historia del MPL como continente pasa ya en sus inicios de un palacio a un convento, pero las sucesivas adaptaciones de su sede definitiva son el objeto de esta comunicación puesto que el edificio del convento de San Francisco protagoniza la mayor parte de dicha historia.

1. Origen e historia del edificio

El convento franciscano aparece en el siglo XIV situado en el actual emplazamiento según la documentación citada por varios historiadores[3], pero sobre su fundación la leyenda tradicional dice que fue creado por San Francisco a su regreso de la peregrinación a Santiago de Compostela en el año 1214, situándose en un primer momento en la parroquia de Labio, a las afueras de Lugo. Las primeras fuentes documentales relacionadas con el convento franciscano datan de 1281-1285 y a partir de mediados del siglo XIV[4] apuntan su ubicación actual *intra muros* en pleno centro de Lugo.

La iglesia conventual, hoy parroquial de San Pedro[5], finalizó su nave en el año 1510. La fábrica actual es gótica de finales del siglo XIV y principios del XV. Con la fundación de la capilla de la Venerable Orden Tercera en 1695, se adosa al exterior de la nave principal por su lado sur un nuevo volumen que en siglos posteriores (Villaamil, y Castro, 1867) se propuso derribar, pero la idea no se llevó a cabo en ningún momento.

El claustro, situado en el lado norte de la iglesia como suelen hacerlo los conjuntos conventuales mendicantes, tiene reminiscencias estéticas románicas en las galerías con arcos de medio punto y añadidos posteriores en la planta superior[6] con sobrias ornamentaciones barrocas. También posee una sala capitular en el corredor opuesto a la pared contigua a la iglesia. Siguiendo dos inscripciones[7] *in situ*, se data en el siglo XV. Además de su valor *per se*,

---

3 Villaamil y Castro o Vázquez Seijas, citados también por GOY, 2011.

4 PÉREZ, 1996: 44: «parece evidente que ya estaban en Lugo alrededor de 1280, si bien es cierto que no hay base documental que nos permita asegurar que están dentro de las murallas hasta 1358».

5 A finales del siglo XIX la iglesia reabre su culto (1867) a través de la V.O.T., después del paréntesis desamortizador, y en 1915 recibe la parroquia de San Pedro.

6 Blas de Carro es el autor de la construcción de una nueva ala del claustro superior, pero la cocina, el refectorio y la fachada hacia el patio parecen responder al mismo proyecto aunque desarrollado en fases distintas del siglo XVIII debido a las dificultades de los franciscanos para costearlo GOY, *op. cit.*: 134. Sin embargo, existía anteriormente una estructura que aprovechaba la parte alta del claustro puesto que allí se documenta la existencia de celdas entre 1550 y 1630, que sería sustituida en la década de los sesenta del siglo XVIII para realizar esa nueva intervención. También en 1762 se establece la edificación de la parte alta del refectorio, coincidiendo con el ala oeste del claustro superior, cuyo exterior refleja lo encomendado: «en cachotería de losa excepto los recercados de las ventanas adinteladas que son de perpiaño de granito». GOY, *op. cit.*: 117.

7 Una de las inscripciones se encuentra en uno de los machones angulares del ala sur al lado de un escudo. Jaime Delgado la transcribe así: «no Ano do Señor de 1470 Roy López mandó facer estes marcos». La otra está en otro machón angular y nos dice que en el año 1470 la obra fue empezada por Frei Roderivo de (Aguiar y Luaces).

también es uno de los escasos ejemplos de claustros conventuales franciscanos medievales de España[8]. La cocina, el refectorio, junto con la parte superior actual del claustro, datan del siglo XVIII. Estos tres espacios son los únicos que se conservan del convento en el MPL mientras que la iglesia anexa continúa con culto actualmente y posee entrada propia (fig. 1).



Fig. 1. Fachada del antiguo convento de San Francisco de Lugo anterior a 1954.

El antiguo cenobio sufrió importantes avatares históricos circunstanciales como el incendio de 1638[9], el saqueo por parte de soldados ingleses y más tarde los franceses en el año 1809, como consecuencia de la gran inestabilidad producida por la guerra de la Independencia[10], y la exclaustración el 12 de septiembre de 1835.

A través de la Real Orden de 9-4-1842 el convento pasa al Ayuntamiento gracias a las gestiones realizadas por dicha institución y a partir de ahí se destinó a edificio público: presidio, almacén, y casa de beneficencia desde 1844[11], momento en el que se decide cerrar el pórtico «para mayor seguridad de la casa» y realizar otras reformas en 1857.

---

8 Sobre la singularidad el claustro, *vid.* ARRIBAS, 2011.

9 Del que se deriva la destrucción de las dependencias conventuales medievales, excepto iglesia y claustro, procediendo a su reedificación, PÉREZ, *op. cit.*: 56.

10 LÓPEZ-ACUÑA, 1947: 69 dice que los daños materiales de los desmanes cometidos por el ejército invasor incluyen los conventos de la ciudad porque según testigos, los franceses utilizaron sus iglesias como cuadras para los caballos, especialmente en el de San Francisco.

11 Según las actas capitulares del Ayuntamiento de Lugo de 1844 donde se recoge la solicitud de la Xunta Municipal de Beneficencia a tal efecto.

Así las cosas y en esa última época, el estado deplorable del templo también es señalado por Villaamil y Castro (1895), lo cual no es óbice para que el convento franciscano en 1931 fuera declarado Monumento Histórico-Artístico[12] con el rango de protección que ello suponía al pertenecer al Tesoro Artístico Nacional.

2. Primera intervención arquitectónica del convento

Las transformaciones morfológicas antiguas más severas del edificio del antiguo convento de San Francisco tienen lugar sobre todo por el incendio sufrido en 1638[13] que, según las fuentes consultadas, solo dejó indemne la iglesia y el claustro teniendo que reedificarse el resto de las dependencias. Esta reconstrucción se realiza de forma sobria y sencilla acorde con los preceptos franciscanos o con los edificios de los mendicantes (*vid*. fig. 1).

Aunque ahora destacado, sigue tapiado otro acceso que probablemente comunicaba el interior de la iglesia con el claustro. Fue descubierto en el año 2011 al realizar unas obras de acondicionamiento del claustro del Museo en su paramento oriental. De esta forma, apareció un arco de medio punto en un extremo del ala este del claustro, inutilizado desde antiguo a juzgar por el relleno de piedras y su intencionado desuso[14] y del que no se tenía conocimiento documental.

En definitiva, el edificio conventual se reconstruye entre finales del siglo XVII y el XVIII[15]. Sobre el otro espacio claustral desmantelado con motivo de su reconversión en museo, probablemente en el momento de la exclaustración o con posterioridad a este hecho, estaría también en deficiente estado, pero no disponemos de más información al respecto.

3. La exclaustración

Después de las medidas desamortizadoras del siglo XIX hubo una necesidad de controlar el patrimonio cultural afectado dado que, a consecuencia de dicha exclaustración, en algunos casos se produce no solo el abandono sino incluso el saqueo de bienes muebles e inmuebles[16]. Las instituciones religiosas suprimidas abocaron a la decadencia edificios históricos que se vaciaron de uso y contenido, pero también algunos como el convento de San Francisco de Lugo, fueron recuperados para funciones públicas consolidando su protección patrimonial.

---

12 Decreto del 3-3-1931 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la *Gaceta* del 4-6-2011.
13 No se han hallado descripciones de la fachada primitiva del convento franciscano anterior a la fecha del incendio, pero las crónicas del suceso citan la ruina total debido a la humildad de la fábrica y al abundante uso de madera, excepto las partes nobles del claustro e iglesia. Deducimos que debido al incendio tampoco se conservan el archivo y la biblioteca del convento.
14 *Vid.* ALCORTA, y BALSEIRO (en imprenta).
15 Porque aunque la intención inicial de reconstruirlo se produce justo después del mencionado incendio, las gestiones para costearlo fueron más lentas de lo esperado.
16 BALSEIRO, 2012, 2015a y 2015b.

La exclaustración se produce en julio de 1835 y a finales de agosto o principios de septiembre, tanto los franciscanos como sus vecinos dominicos, abandonan Lugo ordenándose el cierre de sus conventos por «circunstancias políticas»[17].

En función de la Ley de 28 de marzo de 1895 «se concede al municipio de Lugo, en pleno dominio, el edificio nombrado de San Francisco, propiedad del Estado, cuyo usufructo le fue concedido para fines benéficos por R. O. del Ministerio de Hacienda en 1842» (Ley de 26 de marzo de 1895, publicada en la *Gaceta* del día 27)[18]. En este caso el edificio del convento de San Francisco tras la desamortización ya fue cedido al Ayuntamiento que lo destinó desde entonces a casa de maternidad u hospicio[19], tal como se aprecia en el acta del Ayuntamiento en base a la solicitud de la propia Junta Municipal de Beneficencia.

Esta etapa finaliza en 1949 cuando para proceder al efecto de convertirse en museo se inician las gestiones necesarias para reubicar las personas allí acogidas y a continuación desmantelar y evacuar el edificio, lo que se comunica por la Diputación a sor M.ª Amparo Gutiérrez, entonces superiora de la Casa de Beneficencia quien un redacta informe pormenorizado de todos los enseres y objetos allí depositados (enviado a la Diputación en oficio del 31-7-1949). Las religiosas serán trasladadas porque la fecha establecida para dicha evacuación total fue el 31-12-1949, según Decreto de la Presidencia de la Diputación (26-12-1949)[20].

Paralelamente a las gestiones de desalojo del convento se realiza entre la Diputación y el Ayuntamiento de Lugo un acuerdo sujeto a revisión con fecha del 11-7-1949 con efectividad desde el 18-8-1949 para la cesión del inmueble a 99 años.



Fig. 2. Claustro del convento franciscano de Lugo después de la desamortización. Casa de Beneficencia (1845-1949).

La última imagen[21] conocida del edificio conventual, anterior a su conversión en museo, se corresponde con fotografías del primer tercio del siglo xx que nos muestran un sobrio edificio que tapaba completamente la fachada oeste de la iglesia por un extremo mientras que por el otro estaba adosado a otra casa. Por tanto, solo se apreciaba a nivel urbano su apertura a la plaza de la Soedade con tres plantas en altura y una distribución asimétrica de sus vanos: en la parte superior siete ventanas, tres en la intermedia y otros tres vanos dispuestos justo debajo de los anteriores en una planta baja. El soportal, organizado con tres arcos de medio punto, se sitúa en un extremo conformando la entrada del edificio y haciendo común acceso para la puerta de la iglesia y para las dependencias conventuales. (figs. 1 y 2).

17 Pérez, 2011: 88.
18 Datos contrastados a través de un oficio del Ayuntamiento de Lugo (n.º 2584 de 17-12-1952) dirigido al Presidente de la Deputación Provincial en relación con la cesión del edificio para Museo Provincial.
19 Según la documentación consultada el edificio se denomina de esas tres formas: casa de maternidad, hospicio o casa de beneficencia.
20 Oficio de la Diputación de Lugo dirigido al Interventor de fondos Provinciais (n.º 2293 de 31-12-49).
21 Así se aprecia en los archivos fotográficos de colecciones particulares o del Archivo Municipal de Lugo con algunas imágenes datadas en el primer tercio del siglo xx.

4. Conversión en museo. 1949-1957 y 1969

La tercera gran transformación tendrá lugar en dos tiempos: primero en la década de los años cincuenta del siglo pasado con motivo de su conversión en museo y después en la década de los setenta con la primera ampliación.

4.1. 1949-1957

Corresponde el inicio de esta fase cronológica a la fecha del acuerdo de traslado del Museo desde el pazo de san Marcos y termina en el año de su reinauguración. En esta etapa de trascendentales cambios no hay una modificación sustancial del espacio ocupado por lo que la intervención arquitectónica no destaca en la integración de su entorno, es decir, no supone una ruptura volumétrica total en el espacio que siempre le correspondió en la estructura urbanística de la ciudad, pero sí hay un gran cambio formal o estético puesto que la fachada principal se modifica totalmente pasando de un sobrio edificio a una singular visión ecléctica o neohistoricista, por la incorporación de elementos barrocos[22], que se engloba dentro del regionalismo arquitectónico gallego. Su cambio estructural más importante es la eliminación del pórtico[23] de entrada, probablemente realizada para retrotraer el espacio dejando un atrio que diferencia la entrada del edificio museístico del acceso a la iglesia, así como para liberar y mostrar la fachada oeste del templo hasta entonces oculta con el soporte del convento. Asimismo, el resto del frontal del edificio museístico se modifica completamente, al igual que el interior (figs. 3, 4 y 5).



Fig.3. Diseño original del atrio de entrada del MPL. Gómez Román (Vigo 1-10-1950).

22 El regionalismo arquitectónico, imperante en Galicia entre los años 1920-1940 principalmente, continúa con posterioridad a esas fechas como obviamente se demuestra en el proyecto de remodelación del convento de San Francisco y su primera ampliación, quizá motivado también en parte por los gustos de una sociedad conservadora de posguerra, aunque sus iniciales postulados pretendían potenciar lo propio desde una óptica esencialmente gallega y diferenciadora.

23 Pórtico que aún en 1718 estaba sin terminar tras el incendio mencionado (1618) según se deriva de documentación reflejada por Abel, 2010: 323-324. Por tanto, su eliminación con motivo del nuevo proyecto arquitectónico para museo, no implica la destrucción del original sino de su reconstrucción.

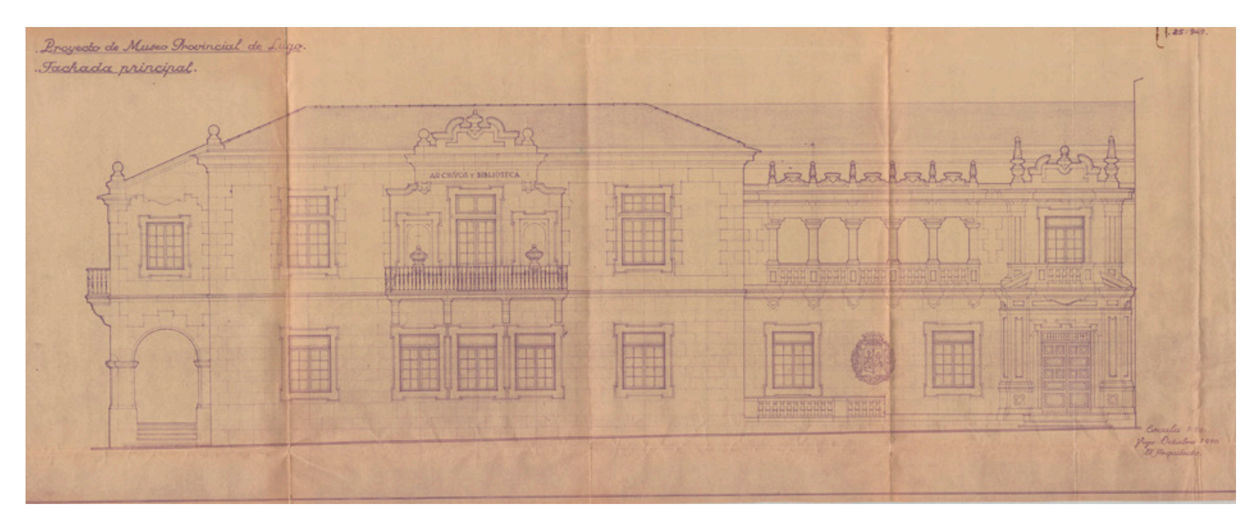


Fig. 4. Proyecto de la fachada principal del MPL. Gómez Román (1950).

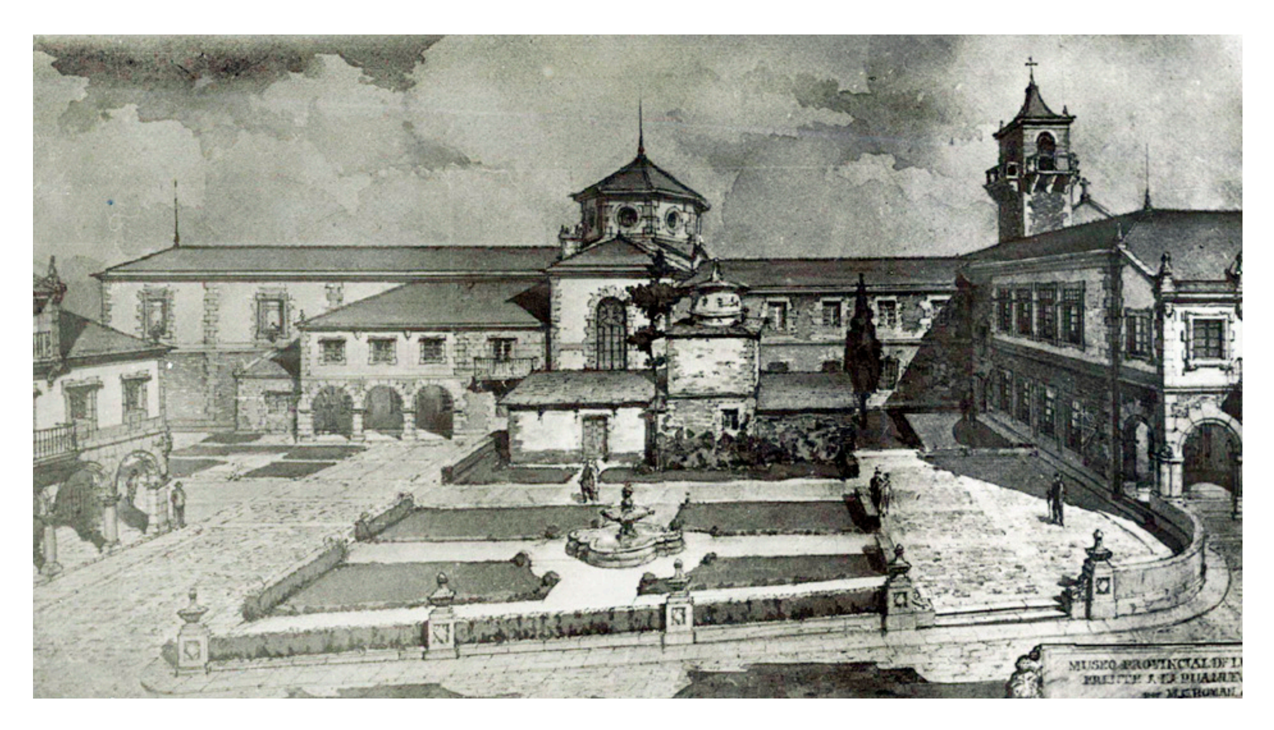


Fig. 5. Proyecto lado oeste y plaza nueva. Gómez Román.

El 11 de julio de 1949 se realizó el acuerdo entre la Diputación y el Ayuntamiento para la transmisión y cesión de la Casa Municipal de Beneficencia «aneja la iglesia de San Francisco, cedida por término de 99 años, cuyo edificio había de destinarse previa reforma, a Museo, biblioteca, archivo histórico u otros fines específicos de la misma»[24].

24 Documentación conservada en el archivo-biblioteca del MPL sobre el expediente de «cesión del convento de San Francisco y ejecución de las obras de adaptación y nuevos pabellones para la instalación del Museo». Agradecemos la colaboración de las compañeras que la custodian.

Establecido el cambio de ubicación del MPL desde las salas ocupadas en el pazo de San Marcos para este lugar, la Diputación realiza un concurso público[25] entre arquitectos para la redacción del proyecto, pero al final se lo encomienda directamente al arquitecto Miguel Durán-Loriga y Salgado (1854-1950)[26]. Al fallecer éste, la presidencia de la Diputación se lo encarga a L. Manuel Gómez Román[27] (1875-1964) quien, en base al estudio del anterior, redactó el proyecto definitivo[28] en octubre de 1950. La corporación provincial lo aprobaría en 1951, pero después se encarga de rematarlo el arquitecto provincial Luis Pérez Barja[29]. En abril de ese mismo año comienzan las primeras obras de demolición y el primer contrato y sucesivos de destajo para las nuevas edificaciones y adaptaciones de los espacios susceptibles de conservarse, momento a partir del cual se eliminará el mencionado pórtico de entrada y otro espacio claustral que, al parecer, se encontraba en malas condiciones, junto con otras partes inutilizables. Además, se inicia la reparación del claustro según las observaciones de Menéndez Pidal y Pons-Sorolla realizadas en una visita previa de 1950[30]. Las obras continuarán hasta su inauguración el 19 de septiembre de 1957.

Los arquitectos autores de la remodelación del convento para su conversión en museo pertenecen a la corriente regionalista gallega, por tanto, su diseño y ejecución se basan en los principios de dicha arquitectura que se inspiran en el barroco de placas compostelano y en los tradicionales pazos gallegos. Tanto el coruñés primero como el vigués después, desarrollan en sus edificios una identidad basada en su tradición y cultura como símbolo distintivo, de ahí esa inspiración en los elementos barrocos, el uso del granito y el gusto ecléctico a la hora de utilizar esas referencias tan presentes en la historia del arte de Galicia. Sin embargo, la autoría del nuevo edificio no se debe por completo asignar a Gómez Román aunque sea el responsable de su práctica ejecución[31].

En la fachada principal destaca, además de la supresión del pórtico, la elevación de la cota inferior del edificio con respecto a la plaza. Aunque conserva la misma altura, se sube la planta baja y la entrada, a través de las escaleras y del atrio de acceso. La portada, situada como la anterior en un extremo, se organiza con elementos ornamentales que la destacan ciñéndola

---

25 BOP 16-9-1949.

26 La Corporación provincial en sesión de 10-7-1950 adoptó el acuerdo de aprobar el proyecto original del arquitecto Miguel Durán-Loriga así como declarar la urgencia de las obras y facultar al Presidente para la ejecución de las mismas por parciales destajos o administración directa dentro de las limitaciones presupuestarias. No obstante, tras el fallecimento del arquitecto, de nuevo la Corporación en sesión del 8-1-1951 encargó ultimarlo a Gómez Román quien con las «adiciones y rectificaciones pertinentes» lo remató siendo aprobado por la Diputación con un presupuesto de 2 056 852 pts. encargando a la Junta Rectora del Museo su ejecución directa.

27 Durán-Loriga y Gómez Román promovían los principios arquitectónicos regionalistas, estando el primero más interesado en la arquitectura de los pazos gallegos y el segundo en el barroco de placas compostelano. Ambos buscaban «una arquitectura específica gallega que, sin renunciar a la modernidad, estableciera un diálogo con la transición y con los condicionantes del medio geográfico» Iglesias, 2012.

28 A la edad de 74 años seguía siendo un referente de la arquitectura regionalista gallega y en Lugo ya había realizado obras como el cercano palacete de Santo Domingo en 1922.

29 Así lo hace constar un escrito del 31-8-1964 del MPL dirigido a Luis Pérez Barja, arquitecto provincial, tras el fallecimiento de Gómez Román.

30 La restauración del claustro en 1951 comienza por el lado norte; estos trabajos con la autorización del Servicio de Restauración de Monumentos Nacionales, también incluyen la iglesia.

31 Su anteproyecto está realizado en Vigo y datado en diciembre de 1949, tal como se observa en los planos originales conservados en el Archivo del MPL, pero el definitivo que aprueba la Diputación se basa en el presentado por Durán-Loriga.

lateralmente con pilastras; encima se dispone un entablamento y un frontón partido sobre el que se sitúa un balcón también flanqueado por pilastras cuya parte superior, en la cornisa, remata con otro frontón y pináculos a los lados. A un lado de la portada está la galería adintelada con cinco vanos y balaustrada, que contrasta con su parte inferior organizada solo con dos grandes ventanas y en medio un escudo de Lugo de proporciones similares. En general, el empleo del granito en la planta baja y en el recercado de vanos combinado con entrepaños de mampostería, la ornamentación con elementos barrocos (cornisas, zócalos, balaustradas, placas, balcones…) son típicos de la corriente barroca de la arquitectura regionalista gallega.

4.2. Ampliación Rúa Nova y plaza / jardín. 1969-1990

Las gestiones para seguir mejorando y ampliando el MPL ya se inician poco después de su inauguración, puesto que en 1961 existe documentación al respecto[32]. Tras la reconversión en museo, se hizo, pocos años después, otra modificación hacia la denominada Rúa Nova terminada por el arquitecto Pérez Barja siguiendo el diseño de Gómez Román[33], previa escritura de compra del solar adyacente (13-3-1963) realizada por la Diputación con el apoyo de los mecenas del MPL y miembros de su Junta Rectora: A. Gil Varela y los hermanos Fernández López.

Con la adquisición del edificio anexo al museo, de propiedad particular y uso oficial / institucional[34], realizada a través de la escritura de compromiso de venta del edificio donde comparecen como propietarios los hermanos Neira o sus representados y de otra parte Antonio Fernández López[35] para la susodicha compra por importe de 1 800 000 pts.[36], se abre otro capítulo que empezará, más tarde de lo esperado[37], con el inicio de las obras en 1970[38].

A esta ampliación se sumaría un «proyecto de ordenación de la nueva plaza del Museo en Lugo»[39] encargado por el Ayuntamiento de Lugo para la creación de una nueva plaza del Museo abierta hacia la calle nueva, a Francisco Pons Sorolla y Arnau en 1961[40], con

---

32 De hecho Pons Sorolla ya redactó el proyecto de la nueva plaza en 1960 (planos conservados en el Archivo del MPL).

33 Muere el 11-11-1964, pero el proyecto de terminación del edificio del MPL está fechado en agosto de 1963. Sin embargo, la sección de la planta de cubiertas, datada en diciembre de 1968, está firmada por el arquitecto provincial.

34 Sede del Gobierno Militar de la Región.

35 Anteriormente mencionado como miembro de la Junta Rectora del MPL y mecenas de esta institución.

36 De cuyo importe son otorgadas 300 000 pts. a la fecha de la escritura (9-11-1962). El acuerdo de compra y donación a la Diputación del edificio de los Sres. Neira Pedrosa se publicó en el BOP n.º 91 del 19-4-1962.

37 A pesar de la insistencia del entonces director del MPL, M. Vázquez Seijas del que se conservan sus escritos de apremio así como la reprobación de la propia Diputación por ejercerlo. Vázquez Seijas puede considerarse como el principal impulsor del MPL puesto que estuvo involucrado en su creación y dirección durante más de cincuenta años.

38 En la prensa de la época aparece un titular del *Faro de Vigo* de 20-4-1963 que dice: «el Gobierno Militar será demolido para construir un pabellón de exposiciones y biblioteca», pero hasta el 8-3-1970 no hay novedades al respecto, esta vez en *El Progreso*: «Han comenzado las obras de ampliación del museo».

39 Entendemos que la denominación «nueva plaza» es tanto por su novedad como para diferenciarla de la plaza da Soedade situada delante de la fachada principal del Museo. Este proyecto incluye la memoria y pliego de condiciones junto con los presupuestos y planos del estado actual, firmado en febrero de 1961 por el arquitecto J. Pons Sorolla y actualmente custodiado en el Archivo-Biblioteca del MPL. El Pleno del Ayuntamiento de Lugo en sesión de 14-3-1962 aprobó el proyecto de ordenación de la plaza del Museo Provincial sin tener adquirida aún la casa de los Sres. Neira Pedrosa.

40 Fecha de la entrega del proyecto que sería aprobado por la Comisión Provincial de Servicios Técnicos de Lugo en 1966. Pons Sorolla también procederá con la restauración de la iglesia en 1964.



Fig. 6. Alzado a la Rúa Nova. Proyecto de terminación del edificio del MPL. Arquitecto provincial (1968).

anterioridad a la adquisición del edificio adyacente, pero contemplando su próximo traslado y modificación. Para ajardinar este espacio se tenía en cuenta la necesaria desaparición del edificio ocupado por el Gobierno Militar[41] que hacía esquina con la plaza da Soedade porque integraría parte del patio trasero de ese inmueble. En el proyecto ya se indicaba como misión complementaria dar otra entrada al Museo por ese lado y realizar un jardín arqueológico que lo rodearía por la fachada lateral y posterior. También se hace hincapié en el aumento de la anchura de la calle, habida cuenta asimismo de los futuros soportales abiertos de la ampliación del Museo. Se soluciona la diferencia de cota de la cocina conventual mediante la construcción de un banco de piedra, se proyectan dos fuentes con pilón o estanque, escalinatas y bancos. Los materiales especificados en el proyecto son nobles pero sencillos[42] (fig. 6).

El proyecto de ampliación[43] incrementa sustancialmente la superficie del Museo siguiendo la primigenia estructura arquitectónica orientada a la plaza da Soedade y haciendo esquina ahora con la Rúa Nova al incorporar tras su correspondiente adquisición, el antiguo edificio de la familia Neira[44]. La ampliación también seguirá el concepto estético general del arquitecto Gómez Román, completando su idea de proyectar también un jardín trasero abierto a la calle Nueva y, al mismo tiempo, regulando el espacio de la propia calle. Este nuevo cuerpo continúa la misma línea de altura en dos plantas (baja y primera) prolongando la fachada del Museo hasta la esquina de la plaza y resolviendo la diferencia de cota en la parte que da a la Rúa Nova con los mencionados soportales con arcos de medio punto. También, para continuar la simetría del primer proyecto, se destaca en el centro de la primera planta de la nueva fachada principal, otro balcón flanqueado por sendas hornacinas rematado con un frontón en la parte superior, ya en el borde del tejado, inspirado en el situado encima de la puerta principal. Las ventanas siguen la forma y tamaño de los huecos anteriores con esquinales en cantería de granito, así como

41 La adquisición del edificio a sus propietarios particulares se materializó con rapidez, no así su evacuación por parte de los ocupantes ya que, tal como consta en la documentación conservada, se demoró por múltiples y peregrinas razones el traslado del Gobierno militar, por lo que desde que se aprueba la iniciativa de la ampliación hasta el comienzo de las obras transcurrió un tiempo improductivo.

42 La disposición general de la jardinería sigue en vigor actualmente.

43 La Junta del Museo en sesión del 22-5-1964 aprobó el proyecto general para las obras de ampliación.

44 Casa de la Soledad n.º 8, cuya línea hacia la calle, hoy plaza de la Soedade tenía 17,90 m y otra de 21,45 m a la calle de la «Ruanueva», siendo el solar de la edificación de 342 m^2 y el del patio 155.

el uso de los mismos materiales. En la planta superior de la calle nueva (Rúa Nova) se abren la misma tipología de ventanas y un balcón corrido apoyado en cuatro ménsulas de igual factura que el que da a la plaza da Soedade (fig. 6), mientras que la trasera que da a la plaza nueva, actualmente denominada «Fillos de Antón de Marcos», se organiza con ocho ventanas alineadas arriba y abajo en sendas plantas (figs. 7 y 8).


Fig. 7. Obras primera ampliación del MPL.


Fig. 8. Obras primera ampliación del MPL.

Todo ello siguiendo una estética similar para dotar de unidad al conjunto convirtiéndose finalmente en una sola estructura que en desarrollo vertical y horizontal, armoniza también con el espacio circundante de la trama urbanística *intra muros* de la ciudad de Lugo.

La regulación interna de esta ampliación se organiza con diversas dotaciones tal como se especifica en la memoria del proyecto de ampliación del arquitecto provincial (15-3-1969)[45].

Esta etapa que comienza con muchas iniciativas para la consolidación arquitectónica del MPL, termina en la década de los ochenta con dos hitos importantes: por un lado el traslado en 1983 de la sección de Etnografía y armería al Museo-fortaleza San Paio de Narla (Friol), tras la compra y acondicionamiento por la Diputación de Lugo de este inmueble histórico, y con el cierre del MPL en 1986, para acometer diversas reformas internas, que se prolongará, en demasía, hasta 1991. En este momento también se realizará el necesario proyecto de renovación de cubiertas firmado por Ramón Arias Roca (Sección de Arquitectura y Patrimonio de la Diputación de Lugo) en noviembre de 1986. Su objetivo era la renovación total de la techumbre del edificio que alberga el MPL porque las cubiertas de entonces presentaban una estructura de madera muy deteriorada que soportaba el enlatado base de la clavazón de la pizarra, cambiando ese entramado por forjado de hormigón aligerado formando planos inclinados y cubiertos por losa pizarra del país[46].

---

45 La Junta del Museo en sesión del 22 de mayo de 1964 ya examinara el proyecto de ampliación y los presupuestos correspondientes y la propia Diputación Provincial, en las sesiones de 8-1-1951, 28-6-1954, 27-9-1956 y 27-12-1957, aprobó por unanimidad el proyecto general de las obras y los presupuestos por un importe de 3 258 429 pts. Para agilizar las obras se declararon de urgencia, encomendando su realización a la Junta del Museo y la ejecución a Jesús Varela Villamor.

46 Y obteniendo así espacios aprovechables bajo cubierta junto con otras intervenciones parciales como la renovación de la lucerna que ilumina la ojiva interior de la iglesia de san Pedro. El presupuesto de ejecución material de esta obra era de 28 070 491 pts. porque se pensaba realizar con los medios de la propia administración provincial.

5. Última intervención: nueva ampliación. 1991-1997

Esta última y notable transformación arquitectónica a pesar de realizarse también en el siglo xx, se incluye en epígrafe aparte porque supone una ruptura total con el proyecto y la estética inicial del edificio museístico y aumenta sustancialmente su superficie al ocupar unos terrenos anexos.

Al inicio de la década de los noventa del siglo pasado el MPL seguía contando entre sus dependencias con el antiguo cenobio franciscano, excepto la iglesia, con la ampliación de la fachada tras la adquisición del edificio colindante y la plazuela[47], pero aún así el espacio resultaba insuficiente a todos los niveles, arquitectónicos o museológicos sobre todo. Al mismo tiempo, existían en las partes norte y este[48], zonas sin edificar para realizar una ampliación.

Después de estar cerrado al público durante cinco años, el MPL reabre el 22 de febrero 1991 con una nueva disposición de su exposición permanente y ese mismo mes el arquitecto lucense Antonio González Trigo presenta el anteproyecto para obras de ampliación en el MPL por encargo de la Diputación Provincial de Lugo con un avance de presupuesto de ejecución material de 170 000 000 pts., aunque el total resultante lo supera ampliamente, y una superficie inicial afectada de 1923,05 m^2. La Diputación contrata las obras que se inician a finales del año 1992 y darán una superficie útil de más de 2000 m^2.

En este proyecto se contemplaba para usos alternativos la adquisición de la planta baja del cercano edificio particular que se construiría en el lado oeste de la plaza del Museo, que finalmente no se llevó a cabo, y una atractiva reordenación del entorno[49] que transformaría todo el conjunto exterior por los lados norte y oeste incorporando a la plaza un «patio interior de manzana» delimitado por el edificio del Museo y el de las viviendas colindantes que, a su vez, dispondría de soportales similares a los proyectados en la fachada de la Rúa Nova para dar unidad al conjunto.

Asimismo, el novedoso proyecto destacaba la cubierta de estructura transparente en los huecos sin doble altura, que proporcionaría iluminación y espacio para exponer obras de proporciones grandes como mosaicos[50], o en la bóveda de continuidad que deja libre la fachada norte original y al mismo tiempo la comunica con la nueva. También se innova en el uso de materiales modernos como el acero inoxidable o el policarbonato, utilizado para los lucernarios, en contraste con la cubierta de pizarra de la parte noble del edificio, o con el uso de la piedra tradicional. El resto de la ampliación al exterior se caracteriza por el aumento de una planta en altura con respecto a la fachada del edificio antiguo dando un nuevo volumen a la incorporación

47 Memoria explicativa del proyecto de González Trigo.
48 En los planos de Gómez Román se nombran estos dos espacios como «Huerta de la Beneficencia» y «Jardín» respectivamente.
49 Inspirada en proyectos anteriores.
50 Concretamente, este lucernario que sigue cubriendo la sala 7 dedicada a la plástica provincial romana (incluidos los mosaicos), se dispone sobre una estructura metálica que contaba con un sistema automático para regular la apertura y facilitar su climatización.



Fig. 9. Sala de plástica provincial romana. 2.ª ampliación MPL (1997).

realizada por el norte, mientras que interiormente se desarrolla en dos plantas para salas de exposición permanente y la planta baja para usos varios. El acceso público a esta parte se realiza de forma interna por el antiguo edificio aunque se deja una salida de emergencia al jardín (fig. 9).

Como complemento de las modificaciones de esta década, también comienza la ejecución del proyecto de cierre e iluminación de los espacios exteriores del Museo provincial, colindantes con la calle Rúa Nova, de titularidad de la Diputación de Lugo realizado en abril de 1997 por Ramón Arias Roca[51] para dotar de mayor seguridad esa zona abierta del MPL. El cierre se realiza con una verja de hierro forjado y fundición encima de un zócalo de sillería de granito con dos puertas de acceso peatonal y rodado para abrir durante el día. Al mismo tiempo se contempla efectuar reparaciones en el pavimento y adecentamiento de las zonas ajardinadas[52].

Con la inauguración de la ampliación del Museo y la presentación de la musealización de la colección artística de Nelson Zumel en los nuevos espacios expositivos el 16 de enero de 1997[53], terminan así las principales transformaciones arquitectónicas y museográficas llevadas a cabo en el siglo xx.

En el siglo xxi se realizan diversos trabajos de mantenimiento o reparación del continente, así como de accesibilidad[54] y con respecto al contenido se reestructuran el discurso expositivo y las colecciones (2009), siempre manteniendo su vocación multidisciplinar. Estos cambios no son especialmente significativos en cuanto a la estructura del edificio aunque cumplan la obligación de dinamizar o actualizar la exposición permanente de las distintas colecciones del MPL (fig. 10).

Conclusión

Las sucesivas reformas o ampliaciones de un edificio museístico casi siempre tienen relación con la adaptación a sus funciones, no solo la expositiva, sino de conservación, restauración,

---

51 Jefe de la Sección de Urbanismo y Arquitectura de la Diputación Provincial de Lugo y codirector técnico del proyecto de ampliación

52 La dotación inicial del presupuesto contemplaba 10 000 000 pts.

53 La asistencia de los duques de Lugo al acto que también incluía la inauguración de una exposición temporal en la planta baja de la ampliación, le dio bastante eco mediático y social.

54 Como las rampas permanentes de acceso exterior para personas con discapacidades físicas realizadas en el año 2013.



Fig. 10. Fachada principal del Museo Provincial de Lugo. Siglo XXI.

didáctica, administración, etc. En el caso de un museo alojado en un edificio histórico es obvio que el espacio principal ocupado por la exposición del contenido también tiene que adaptarse al continente, lo que la mayoría de las veces genera condicionantes y dilemas que pueden adaptarse o solucionarse.

En este trabajo, por limitaciones de espacio, hemos acotado nuestro objeto de estudio a la evolución del edificio como inmueble histórico y contenedor de patrimonio, pero está claro que debería complementarse con la evolución de su museografía y exposición permanente, los cambios más singulares realizados y las distintas formas de adaptación expositiva de los fondos museográficos.

En el caso de un museo como el de Lugo con una trayectoria o evolución histórica de crecimiento ininterrumpido de sus fondos durante sus ochenta y cinco años de existencia, la previsión espacial para la conservación y/o exposición de sus colecciones así como otras funciones igual de necesarias: investigación, difusión, didáctica o comunicación, ha sido ampliamente superada y, por tanto, modificada en sucesivas intervenciones ya relatadas. Actualmente podría expandirse aún más, tanto por necesidades de espacio dotacional como por el constante incremento de fondos museográficos, pero aún así crece su apertura social y cumple sus obligaciones como institución patrimonial pública al servicio de su comunidad.

Bibliografía

Abel Vilela, A. de (2010): *La ciudad de Lugo en los siglos XII al XV. Urbanismo y sociedad*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Colección Galicia Histórica. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.

Alcorta, E. y Balseiro, A. (en imprenta): «Melloras e novidades no claustro do Museo Provincial de Lugo», *BMPL*, n.º 15.

Arribas Arias, F. (coord.) (2011): *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: MPL. Deputación de Lugo.

Arribas Arias.; F., Cuba Rodriguez X. R., y Reigosa Carreiras, A. (2003): *Guía do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Deputación de Lugo.

Balseiro García, A. (2012): «O Museo Provincial de Lugo: orixe e relacións coa Comisión Provincial de Monumentos e Protección do Patrimonio», *Lvcensia*, vol, XXII, n.º 45, pp. 317-332.

– (2015a): «Museo de Arqueoloxía, Museo de Belas Artes ou Museo Provincial de Lugo. Orixe e formación das primeiras coleccións arqueolóxicas do MPL (1932-1957)», *Férvedes: revista de investigación*, n.º 8, pp. 445-442.

– (2015b): «Un museo agradecido. Homenaxe do Museo Provincial de Lugo ás persoas e entidades que o fixeron posible», *Lucensia*, n.º 51, vol. XXVI, pp. 133-156.

Goy Diz, A. (2011): «O convento de San Francisco de Lugo na Época Moderna», *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: MPL. Diputación de Lugo, pp. 107-143.

Iglesias Veiga, J. R. (2012): «Arquitectura regionalista en Galicia: de la mirada al románico a la revalorización del barroco», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte,* t. 25. pp. 245-274.

López Acuña, A. (1947): «Estado de la ciudad de Lugo, después de la invasión francesa», *BCPMHAL*, tomo III, n.os 23-24, pp. 68-69.

Peinado Gómez, N. (1970): *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Junta del MPL, n.º 12.

Pérez Martínez, M. (1996): «Arquitectura mendicante en Galicia: el ejemplo de San Francisco de Lugo», *Estudios Mindoniense. Anuario de Estudios histórico-teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol,* 12. Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol y Publicaciones de Caixa Galicia, pp. 13-190.

– (2011): «A arte Gótica dos frades menores no claustro de San Francisco de Lugo. Un achegamento», *O claustro franciscano do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: MPL. Deputación de Lugo.

Sánchez García, J. A. (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Vázquez Seijas, M. (1947): *Guía del Museo Provincial*. Junta del Museo Provincial de Lugo, n.º 4. Lugo: Imprenta de la Excma. Diputación.

– (1950): «Nuevo edificio para el Museo Provincial», *BCPMHAL*, vol. 4, n.º 33, pp. 236-238.

– (dir.) (2008): *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Tomos I-VIII (1941-1970). 2ª ed. (Facsímile). Lugo: Deputación de Lugo.

Villaamil y Castro, J. (1895): «Iglesia conventual de San Francisco de Lugo», *Revista de Bellas Artes e Histórico Arqueológicas*, 1868. Reproducción corregida en 1895.

Yáñez Anlló, L. (1997): «La ampliación del Museo Provincial. Distribución, contenidos y significación», *Lucensia. Biblioteca Seminario Diocesano*, n.º 14, vol. VII, pp. 103-107.

Abreviaturas

– BCPMHAL (Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo)
– BMPL (Boletín do Museo Provincial de Lugo)
– BOP (Boletín Oficial de la Provincia)
– RAG (Boletín de la Real Academia Gallega)
– CPMHA (Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos)
– JMPL (Junta del Museo Provincial de Lugo)
– MPL (Museo Provincial de Lugo)

La creación de la Sala de Arqueología del Museo Municipal de «Quiñones de León» (Vigo, Pontevedra)

The creation of the Archaeological Room on the Museo Municipal de «Quiñones de León» (Vigo, Pontevedra)

Andrea Serodio Domínguez[1] (andrea.serodio@gmail.com)
Eduardo Méndez-Quintas[2] (eduardo.mendez.quintas@gmail.com)
Museo Municipal «Quiñones de León», Vigo

Resumen: La creación de la Sala de Arqueología del Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo está íntimamente unida a la figura del arqueólogo José María Álvarez Blázquez y al descubrimiento del conjunto epigráfico de la calle Pontevedra de Vigo. Alrededor de estos materiales se organizará una sala monográfica de arqueología que, en los años posteriores a su apertura, en 1959, se irá completando con nuevos e importantes descubrimientos. Entre ellos, cabe destacar el yacimiento Achelense de las Gándaras de Budiño (Porriño, Pontevedra), uno de los primeros yacimientos de esta cronología excavados en España. También será significativa la localización y posterior excavación del enterramiento del Bronce Antiguo de Atios (Porriño, Pontevedra), en donde destaca su magnífico ajuar metálico. Con los años, lo que en principio era exclusivamente una Sala de Arqueología, pasó a convertirse en un centro de investigación desde el que se desarrollaban trabajos de investigación arqueológica de Vigo y su comarca natural.

Palabras clave: Arqueología. Prehistoria. Museos. José María Álvarez Blázquez. Estelas funerarias. Gándaras de Budiño. Cista de Atios. Monte do Facho.

Abstract: The creation of the Archaeological Room on the Museo Municipal «Quiñones de León» is highly linked to the figure of the archaeologist José María Álvarez Blázquez and his

1 Data Gestión Cultural. Avda. García Barbón 76, 36201 Vigo (Pontevedra).
Colaboradora Museo Municipal «Quiñones de León», Vigo.
2 Data Gestión Cultural. Avda. García Barbón 76, 36201 Vigo (Pontevedra).
Colaborador Museo Municipal «Quiñones de León», Vigo.
Centro Nacional de Investigación sobre la Evolución Humana (CENIEH). Paseo de Atapuerca, 3. 09002 Burgos. Escuela Interuniversitaria de Posgrado en Evolución Humana, Universidad de Burgos, Juan de Austria 1, 09001 Burgos.

discovery of the epigraphic collection in Vigo's Pontevedra St. The archaeological monographic was organised around these materials in the years following its opening in 1959, and it has been completed with new and important discoveries. Among them, we should highlight the Acheulean site of Gándaras de Budiño (Porriño, Pontevedra), one of the first excavated sites in Spain of this chronology. The location and subsequent excavation of the ancient bronze burial of Atios (Porriño, Pontevedra) is also significant, as well as its noteworthy metallic grave goods. Over the years, what had originally been exclusively an archaeological room, became a research centre where archaeological research projects of Vigo and its natural area took place.

Keywords: Archaeology. Prehistory. Museums. José María Álvarez Blázquez. Ancient Roman stele. Gándaras de Budiño. Atios cista. Monte do Facho.

1. Introducción

El Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo ha sido tradicionalmente un referente en la arqueología de Galicia. En sus más de 80 años de andadura este Museo ha estado implicado en algunos de los descubrimientos de mayor trascendencia entre los realizados a lo largo del siglo xx. La creación y potenciación de esta sala monográfica hay que debérsela principalmente a las figuras intelectuales de J. M.ª Álvarez Blázquez y A. Ilarri Gimeno, los cuales impulsaron decididamente la obtención, conservación y difusión de los fondos arqueológicos del Museo. Desde su creación efectiva en 1959, la Sala de Arqueología y el resto del Museo han experimentado cambios significativos en su fisionomía a lo largo de los años. Concretamente la Sala de Arqueología sufrió dos grandes reorganizaciones que permitieron ampliar sucesivamente el espacio expositivo e ir adaptándolo a las necesidades creadas por la constante incorporación de nuevos depósitos arqueológicos. En este artículo, nos centraremos en las primeras décadas de andadura de la sección arqueológica y en los principales descubrimientos que jalonaron estos años (fig. 1).



Fig. 1. Exteriores del Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo en la actualidad.

2. Antecedentes de la formación del Museo Municipal de Vigo «Quiñones de León»

La reclamación de la necesidad de un museo en Vigo se puede encontrar ya en el año 1888 en el testamento del filántropo vigués Policarpo Sanz, aunque la idea adquiere una dimensión mayor en 1909 gracias a la Asociación General de Cultura de Vigo (González, 1997; Estévez, 1999). A pesar de la efímera vida de esta asociación, presenta dos posibles iniciativas de museo: etnográfico y arqueológico, aunque ninguna de ellas llegó a cristalizar finalmente.

Entre los problemas que lastraban la creación de un museo en la ciudad estaba la falta de una sede apropiada. Esta situación tendría solución en la donación en 1924 del pazo de Castrelos al pueblo de Vigo, por parte del marqués de Alcedo, para su transformación en museo de arte regional. A pesar de esta circunstancia, el Ayuntamiento de Vigo no va a poder hacer uso de dicho espacio hasta 1934, ya que allí vivía todavía la viuda del hijo del marqués de Alcedo, doña Mariana de White (González, *op. cit.*; Estévez, *op. cit.*).

Finalmente, se constituye su Patronato en 1935 formado, entre otros, por F. J. Sánchez Cantón, en aquel momento subdirector del Museo del Prado, o por el arquitecto A. Palacios. El Reglamento de 8 de abril de 1936, que sentará las bases definitivas del nuevo Museo de Vigo, da ya a la arqueología viguesa pleno reconocimiento, pues como establece, la finalidad principal del museo es la de recoger y exhibir objetos de prehistoria y arqueología especialmente gallegas, con fondos procedentes de la ciudad y su comarca (Ballesta de Diego, y Serodio, e. p.). El 22 de julio de 1937, en plena Guerra Civil española, el Museo Municipal «Quiñones de León» abre por fin sus puertas.

3. José María Álvarez Blázquez. Comisario Local de Excavaciones

A pesar de llevar más de diez años abierto, en el año 1949 el Museo todavía no contaba con una sección de Arqueología, como se había planteado en su reglamento inicial. La mención al año 1949 no es arbitraria, ya que el 20 de junio de ese año se nombra al primer «Comisario Local de Excavaciones Arqueológicas»: José M.ª Álvarez Blázquez[3].

Álvarez Blázquez (1915-1985) destacó en múltiples facetas de la cultura gallega, lo que llevó a su reconocimiento con la celebración del «Día das Letras Galegas» de 2008, debiendo señalar sus estudios en el campo de la prehistoria y Arqueología como parte de sus trabajos más destacados. Habida cuenta la calidad de sus investigaciones y la importancia de muchos de sus descubrimientos, debemos considerarlo como uno de los arqueólogos gallegos de mayor proyección de la segunda mitad del siglo xx, y la figura fundamental del desarrollo moderno de la arqueología de Vigo y su comarca. Hay que resaltar que durante las décadas

---

[3] El 20 de junio de 1949 el Director General de Bellas Artes comunica al comisario general de Excavaciones Arqueológicas (J. Martínez Santa-Olalla) el nombramiento de J. M.ª Álvarez Blázquez como comisario local de Excavaciones Arqueológicas de Vigo (Archivo General de la Administración 3 (109) Caja 217 top. 12/25 1.ª carpeta 1939-1950).

de los años cuarenta y cincuenta desarrolló, en compañía de F. Bouza Brey, una serie de estudios pioneros en el contexto gallego, donde se conjugan la recuperación de materiales paleolíticos y su contextualización geológica (Álvarez, y Bouza, 1949; Bouza, y Álvarez, 1954). Estos trabajos establecerán la primera propuesta de secuenciación del Paleolítico gallego (Méndez-Quintas, 2008).

En base a estas inquietudes arqueológicas previas, plantea una primera propuesta para la Sala de Arqueología del Museo de Vigo basada en la prehistoria y más concretamente en el Paleolítico[4]. Como ejemplo de esto, el propio Álvarez Blázquez, recoge en una carta dirigida al Comisario Provincial de Excavaciones Arqueológicas (J. Filgueira Valverde) en el año 1951, la necesidad de la creación de dicho espacio y de que la temática giré entorno a la Prehistoria, dadas las amplias posibilidades que su estudio comporta en esta región: «[…] me es grato comunicarle el proyecto de esta comisaría local consistente en la instalación en Vigo de una sala-museo de Prehistoria para la cual inicialmente cuento con mi colección particular, fruto de mis búsquedas y prospecciones realizadas con anterioridad a mi nombramiento como Comisario Local de Excavaciones en Vigo. Esta colección consta de cerca de un millar de útiles tallados, procedentes de la comarca del Bajo Miño en su mayor parte, así como de alguna pieza neolítica, abundantes restos cerámicos de castros de la provincia, un cuchillo de cobre, fragmentos de un esenciero de vidrio, cuentas de collar, etc., todo lo cual depositaré en la proyectada sala.

Así mismo se me han hecho importantes ofrecimientos de otras colecciones particulares, que comprenden también abundantes útiles paleolíticos procedentes de la provincia, y en especial de la comarca entre el Miño y la ría de Vigo, cuya reunión en una sala en esta ciudad estaría plenamente justificada, como centro comarcal de indiscutible importancia. Calculo que en este museo podrían reunirse inicialmente una magnífica colección del paleolítico en Galicia, única en nuestra región […]»[5].

4. El conjunto epigráfico romano de la calle Pontevedra

Centrados en el desempeño de sus funciones como Comisario Local de Excavaciones en Vigo, ya en 1952 realiza una primera intervención arqueológica sobre unos enterramientos romanos localizados en las proximidades del antiguo colegio Picacho[6] y una excavación puntual en el asentamiento galaico-romano del Monte do Castro, en el propio centro de la ciudad. Aunque ambos trabajos tienen un interés notable en el contexto de la arqueología local, el punto de inflexión decisivo lo marco el descubrimiento del conjunto de epigrafía funeraria romana de la calle Pontevedra (Álvarez, 1955). Este descubrimiento tuvo lugar el 21

4 En noticias de prensa, Álvarez Blázquez reitera la importancia de la creación de una sala de prehistoria en el Pazo de Castrelos. Asimismo, resalta la importante presencia de vestigios asociados al Paleolítico en la región (*La Noche*, 17 de noviembre de 1950).
5 Archivo personal de José M.ª Álvarez Blázquez.
6 Nuevos hallazgos para el esclarecimiento del pasado de nuestra ciudad (*Faro de Vigo*, 20 de septiembre de 1952).

de marzo de 1953 durante la preparación de las cimentaciones de un edificio. El contratista de la obra se pone en contacto con Álvarez Blázquez, que personándose en el lugar toma constancia de la importancia del hallazgo. Conseguido el permiso del propietario del terreno se emprende su excavación. A finales de abril la concluye, habiendo recuperado 29 estelas funerarias -completas y fragmentos parciales- y un ara, así como un cuantioso volumen de restos cerámicos de cronología romana (Álvarez, *op. cit.*). Los datos derivados de la intervención pusieron de relieve que las estelas no estaban en su contexto original, sino que se encontraban reutilizadas a modo de camino empedrado para salvar una pequeña línea de aguas existente en la zona (fig. 2).







Fig. 2. (A) Proceso de excavación del conjunto epigráfico de la calle Pontevedra (Archivo Museo de Pontevedra). (B) Estelas conservadas en las instalaciones del Museo Municipal «Quiñones de León» con anterioridad a su colocación en la sala de arqueología (Fondos Archivo General de la Administración). (C) Estela con la representación de Dionisos y Ampelos en la actualidad. Foto: Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo.

Dada la entidad del descubrimiento se informa rápidamente a la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, recibiéndose contestación inmediata por parte del comisario general J. Martínez Santa-Olalla instando a la colaboración municipal en la intervención arqueológica: «Ante descubrimientos arqueológicos esa ciudad máximo interés para historia local rogamos máximo apoyo comisario local excavaciones Vigo para realizar trabajos adecuados. Agradezco nombre ministerio facilidades ya dadas Salúdale. Martínez Santa Olalla Comisario General»[7]

A diferencia de lo que sucedía habitualmente, las piezas recuperadas fueron donadas inmediatamente al Ayuntamiento de Vigo, en vez de ser trasladadas a las dependencias del Museo Provincial en Pontevedra[8].

En ese mismo año se celebraba en Galicia el III Congreso Nacional de Arqueología, lo que fue aprovechado por el Comisario Local para presentar una noticia preliminar sobre el descubrimiento y una primera lectura epigráfica (Álvarez, *op. cit.*)[9]. Durante la celebración del mismo, se visitaron las dependencias del Museo donde se guardaban las estelas, demostrando así el grado de importancia del hallazgo. Será durante su sesión de clausura cuando el alcalde de Vigo, T. Pérez Lorente, se comprometa con el apoyo a las actuaciones desarrolladas por la Comisaría Local de Excavaciones y, sobre todo, con la creación del museo arqueológico de la ciudad (Beltrán, 1954: 39). La favorable implicación de las autoridades municipales propició que estos relevantes materiales se depositaran en las instalaciones del Museo «Quiñones de León», dando lugar al germen real de la Sala de Arqueología.

Casi un año después del hallazgo, el 3 de febrero de 1954 se recibe en el Ayuntamiento de Vigo una carta firmada por J. Martínez Santa-Olalla indicando la voluntad del Ministerio de Educación de promover la investigación arqueológica en la zona, incluyéndola en el Plan Nacional de Investigaciones Arqueológicas. Asimismo, insiste en la posibilidad de que los materiales recuperados en dichos trabajos quedaran, en régimen de propiedad conjunta, en el Ayuntamiento de Vigo con la finalidad de dotar de los mejores fondos posibles al «futuro Museo histórico de la zona de Vigo». La respuesta por parte de las autoridades municipales, con el concurso del Comisario Local, recalca que la ciudad dispone ya en el Museo «Quiñones de León» de «unas dependencias colindantes con el pazo donde deseamos instalar una Sección de Prehistoria y Arqueología»[10] (fig. 3).

---

7 Telegrama del 24 de marzo de 1953 de J. Martínez Santa-Olalla al Excmo. alcalde de Vigo T. Pérez Lorente (Archivo Municipal de Vigo. ALC-70, carpetilla C, Particulares).

8 En la Comisión Municipal Permanente de la sesión ordinaria de 25 de marzo de 1953 se toma conocimiento de la donación por parte Mauro Alonso, propietario de los terrenos donde se encontraron las estelas, al Ayuntamiento de Vigo (Archivo Municipal de Vigo CMP-70, Tomo 47).

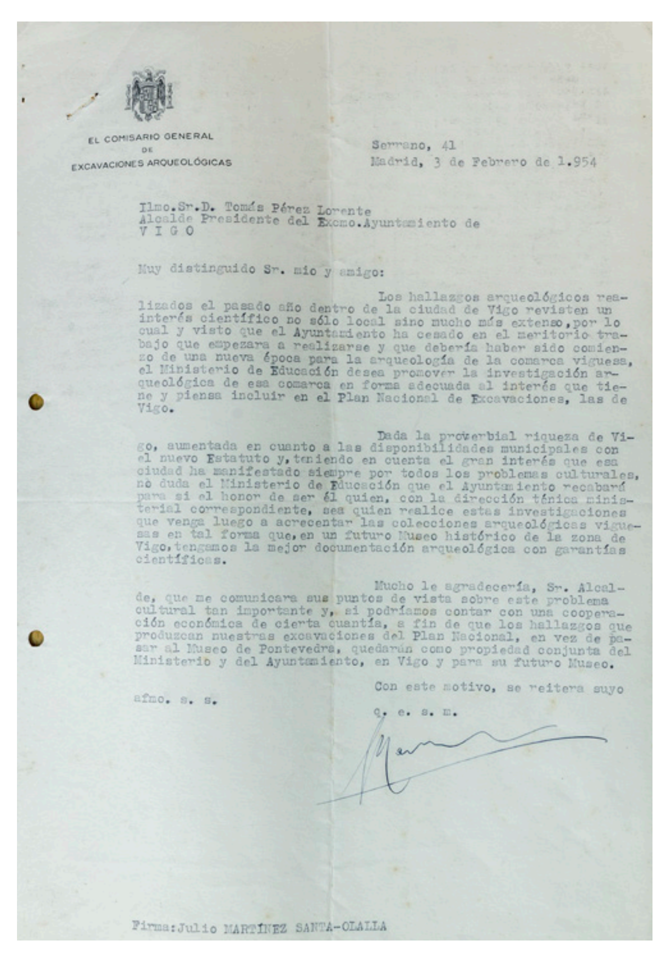
9 Tiempo después de este primer artículo publica en 1961, en compañía de F. Bouza Brey, un nuevo estudio mucho más trabajado (Álvarez, y Bouza, 1961). Entre los aspectos más sobresaliente de la lectura epigráfica destaca la identificación de referencias a personas procedentes de otras regiones de la Hispania romana, concretamente de Clunia (Coruña del Conde, Burgos).

10 Carta de acuse de recibo del alcalde Tomás Pérez Llorente con fecha 15 de febrero de 1954. Archivo Museo Municipal «Quiñones de León» Caja 3/1.

En la sesión del 27 de febrero de 1954 el Patronato del Museo nombra como presidente honorario al comisario general de Excavaciones Arqueológicas, J. Martínez Santa-Olalla y posteriormente al propio Álvarez Blázquez, así como a M. Chamoso Lamas o a C. Alonso del Real. Desde este momento, la sección de arqueología del Museo comienza a funcionar con autonomía, produciéndose finalmente la inauguración de la sala, de la mano de Ilarri Gimeno y Álvarez Blázquez, el 21 marzo de 1959 (Ballesta de Diego, y Serodio, *op. cit.*) (fig. 4).

5. La evolución de la Sala de Arqueología en las décadas de 1950 y 1960

Tras la decisión del Patronato del Museo de instalar la sala de «Historia antigua» en el ala perpendicular al edificio principal, antigua zona de cuadras, almacenes y bodegas de la casa solariega, en el año 1955 se encarga el proyecto de reforma al arquitecto municipal E. Bugallo Orozco.



EL COMISARIO GENERAL
DE
EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS

Serrano, 41
Madrid, 3 de Febrero de 1.954

Ilmo.Sr.D. Tomás Pérez Lorente
Alcalde Presidente del Excmo.Ayuntamiento de
V I G O

Muy distinguido Sr. mio y amigo:

Los hallazgos arqueológicos realizados el pasado año dentro de la ciudad de Vigo revisten un interés científico no sólo local sino mucho más extenso, por lo cual y visto que el Ayuntamiento ha cesado en el meritorio trabajo que empezara a realizarse y que debería haber sido comienzo de una nueva época para la arqueología de la comarca viguesa, el Ministerio de Educación desea promover la investigación arqueológica de esa comarca en forma adecuada al interés que tiene y piensa incluir en el Plan Nacional de Excavaciones, las de Vigo.

Dada la proverbial riqueza de Vigo, aumentada en cuanto a las disponibilidades municipales con el nuevo Estatuto y, teniendo en cuenta el gran interés que esa ciudad ha manifestado siempre por todos los problemas culturales, no duda el Ministerio de Educación que el Ayuntamiento recabará para si el honor de ser él quien, con la dirección ténica ministerial correspondiente, sea quien realice estas investigaciones que venga luego a acrecentar las colecciones arqueológicas viguesas en tal forma que, en un futuro Museo histórico de la zona de Vigo, tengamos la mejor documentación arqueológica con garantías científicas.

Mucho le agradecería, Sr. Alcalde, que me comunicara sus puntos de vista sobre este problema cultural tan importante y, si podríamos contar con una cooperación económica de cierta cuantía, a fin de que los hallazgos que produzcan nuestras excavaciones del Plan Nacional, en vez de pasar al Museo de Pontevedra, quedarán como propiedad conjunta del Ministerio y del Ayuntamiento, en Vigo y para su futuro Museo.

Con este motivo, se reitera suyo afmo. s. s.

q. e. s. m.

Firma: Julio MARTÍNEZ SANTA-OLALLA

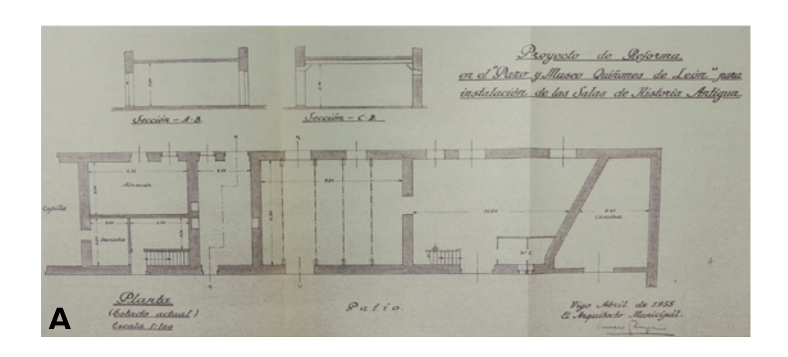
Fig. 3. Carta de Julio Martínez Santa-Olalla de febrero de 1954, donde se insta a la colaboración municipal en las excavaciones arqueológicas desarrolladas en Vigo y la creación de un museo arqueológico en la ciudad. Fondos Archivo Museo Municipal «Quiñones de León».





Fig. 4. Instantáneas del proceso del montaje (A) y resultado final (B) de la Sala de Arqueología en su inauguración en marzo de 1959. Fondos Archivo Fotográfico Pacheco.

Dicha zona del pazo, de planta baja y primer piso, aunque parece una única construcción al exterior, al interior se aprecia gracias a sus muros divisorios, que fue construida en diferentes periodos. Esto obliga a adaptar el espacio de la planta baja para crear una zona diáfana donde instalar la sala de exposiciones. Las distribuciones generales de las obras se centraron en el antiguo zaguán en el que se practicó la apertura de un amplio vano para comunicar la entrada con la sala expositiva. Gracias a ello, la sala obtuvo acceso desde el exterior independiente al del pazo. Todos los muros interiores divisorios se demolieron creando dos salas separadas por un gran arco de cantería. Debido a que la cimentación de esta zona de la edificación estaba en muy malas condiciones y la altura de las estancias era insuficiente para exponer las estelas, fue imprescindible volver a realizar la cimentación de todos los muros (fig. 5).



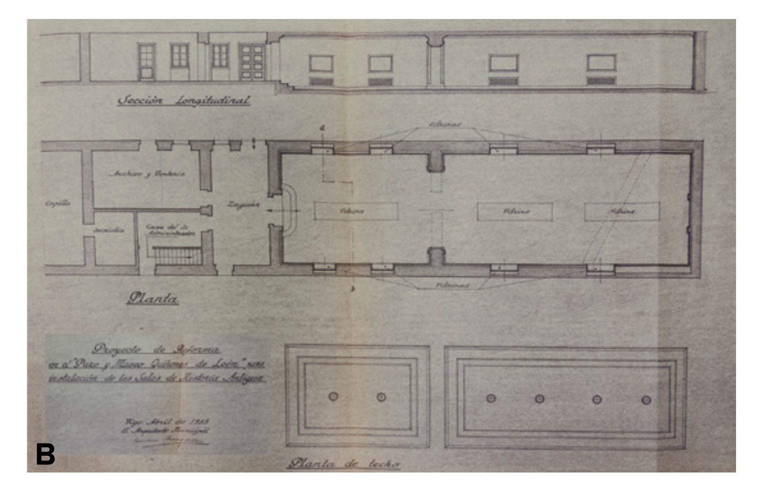


Fig. 5. Planos con el estado inicial (A) y el proyecto de Sala de Arqueología (B) inaugurada en 1959. Fondos Archivo Municipal de Vigo.

Las dependencias destinadas a zona expositiva, al haber sido utilizadas como cuadras con anterioridad, tenían las paredes impregnadas de sustancias orgánicas lo que hizo necesaria la construcción de un tabique perimetral para conseguir aislar el espacio. Como se puede observar en la planimetría, existían numerosos vanos abiertos al exterior (antiguas puertas y ventanas) que fueron tapiados o se utilizaron para la instalación de ocho vitrinas empotradas. El mobiliario expositivo bastante básico y austero, se componía de las vitrinas anteriormente citadas y tres mesas planas situadas al centro de sala, todas ellas realizadas en madera de castaño.

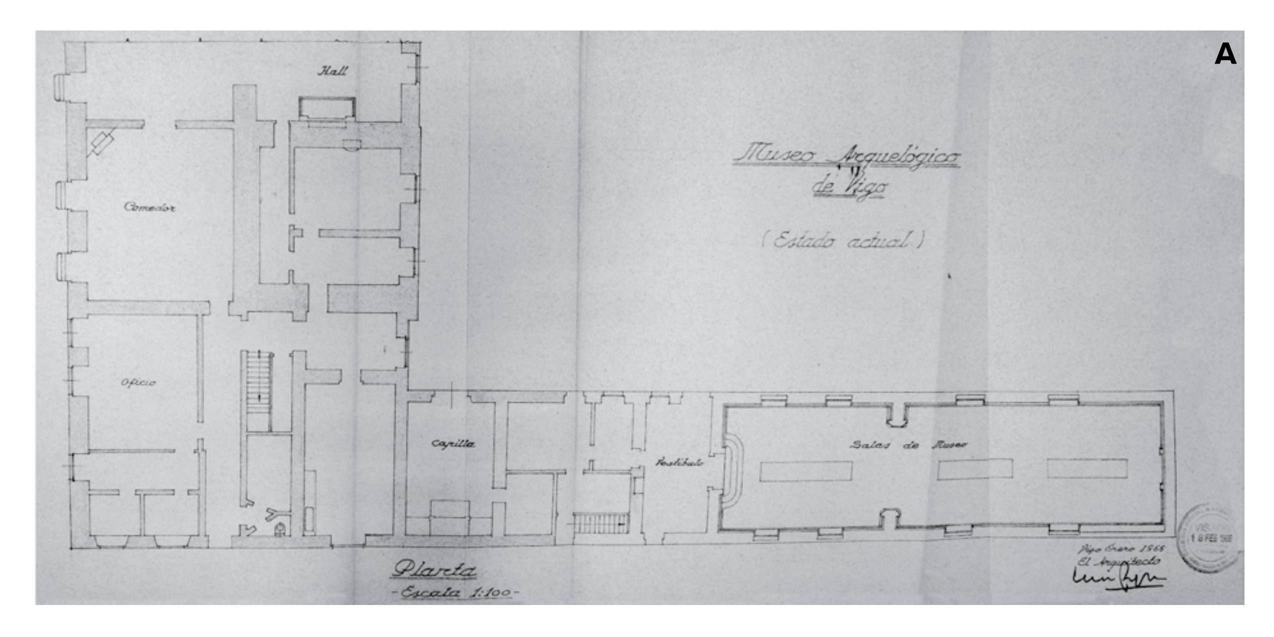
La prensa de la época se hizo eco de la apertura de la nueva sala y los principales periódicos recogieron amplios reportajes sobre el evento.[11]

La ingente recuperación de materiales arqueológicos acaecidos durante los años siguientes a su apertura hace necesaria la ampliación de la misma. En el año 1966 el Patronato del Museo encargó la elaboración de un proyecto de ampliación del «Museo Arqueológico de la ciudad de Vigo», de nuevo al arquitecto municipal E. Bugallo Orozco.

---

11 *Faro de Vigo*, 21 de marzo de 1959; *Pueblo Gallego*, 19, 21 y 22 de marzo de 1959.

El desarrollo de este nuevo proyecto contempló la creación de una nueva área de exposiciones anexa a la existente, obligando al traslado de la capilla a otra estancia. Estos trabajos implicaron la eliminación del zaguán y tapiado de accesos exteriores para establecer una nueva puerta de acceso en la antigua capilla, de nuevo independiente a la entrada del pazo. Se eliminaron todos los tabiques y se rebajaron suelos para igualarlos con el de la sala inicial. Debido a que una vez ampliadas las salas su longitud estaba descompensada, se construyó un arco de piedra labrada, igual al existente, con el fin de separar las diferentes secciones. Se incorporaron al mobiliario expositivo cuatro nuevas vitrinas y una mesa central. Dicha organización permitió crear un recorrido circular por la sala[12] (fig. 6).



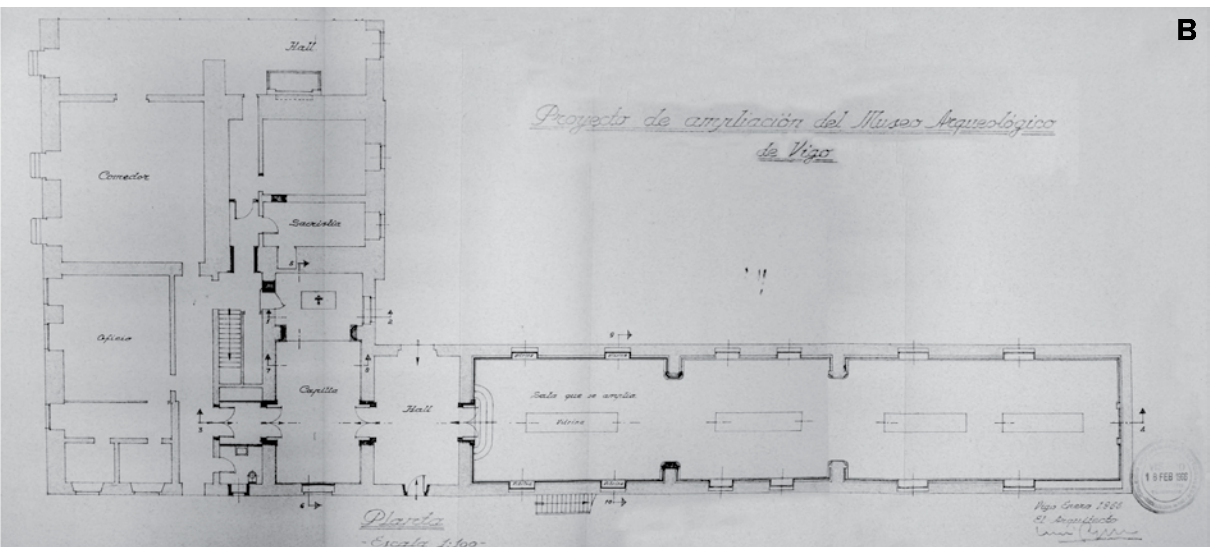


Fig. 6. Planos del proyecto de ampliación de la Sala de Arqueología del Museo en 1966 con la distribución previa (A) y la propuesta (B). Fondos Archivo Municipal de Vigo.

12 Archivo Municipal de Vigo, URB-36 Proyecto de ampliación del Museo Arqueológico de Vigo, 22 de enero de 1966.

Estas reformas de tipo estructural se completaron en el año 1969, cuando el mismo arquitecto planteó la reforma y decoración de la sala, estableciendo un nuevo solado de mármol rojo de Alicante, todavía apreciable hoy en día. Estas obras de mediados de siglo conformaron la sala tal y como la conocemos en la actualidad[13].

6. Principales incorporaciones a los fondos arqueológicos

Durante la primera década de creación de la sala, los fondos arqueológicos conservados en el Museo crecen de forma exponencial, bien procedentes de actuaciones arqueológicas, bien como depósitos o donaciones de particulares. Entre las aportaciones más relevantes de este lapso temporal destacan la propia colección «fundacional» del conjunto epigráfico de la calle Pontevedra y los descubrimientos de los yacimientos de Gándaras de Budiño (O Porriño, Pontevedra), cista de Atios (O Porriño, Pontevedra) y Monte do Facho (Cangas, Pontevedra). También cabe destacar la adquisición en 1957 de la colección de numismática del propio Álvarez Blázquez. A estos grandes conjuntos de materiales arqueológicos hay que añadir otros muchos que van llegando, desde diferentes puntos de la geografía gallega, permitiendo que una colección concebida inicialmente como de ámbito local transcienda hasta convertirse en una referencia de carácter autonómico.

A los pocos años de apertura de la Sala de Arqueología, el Museo se involucra directamente en la excavación de uno de los yacimientos arqueológicos más importantes y controvertidos de Galicia: el yacimiento paleolítico de las Gándaras de Budiño (O Porriño). Este lugar fue reconocido inicialmente por el geógrafo francés H. Nonn en el año 1961, durante la elaboración de su tesis doctoral. Se trataba de un trabajo eminentemente geológico, pero durante el estudio de los sedimentos de la cuenca del río Louro, localizó en contexto estratigráfico materiales líticos de aspecto paleolítico (Nonn, 1966). Puesto en conocimiento del Comisario Local de Excavaciones Arqueológicas, éste emprende una campaña de prospecciones en la zona que se prolongaría durante los años 1961-1962, recuperando una ingente cantidad de materiales arqueológicos, tanto en superficie, como en posición estratigráfica (Aguirre, 1964).

Ante la potencialidad del yacimiento Álvarez Blázquez tomó una posición de cautela y en vez de excavarlo directamente, se ponen en contacto con el eminente paleontólogo E. Aguirre. Por aquel entonces Aguirre formaba parte del equipo internacional, que bajo la dirección del arqueólogo americano F. C. Howell, excavaban en los yacimientos arqueopaleontológicos de Ambrona y Torralba (Soria). Tras la visita de Aguirre al yacimiento, se proyecta una campaña de sondeos que se desarrolló durante el verano del año 1963 -con la ayuda financiera de la *Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research*. En los trabajos participaron miembros del equipo hispano-americano, como K. W. Butzer, Echaide o Izquierdo. Asimismo, también se contó con la activa participación de algunos de los asiduos colaboradores del Museo «Quiñones de León» como es el caso de P. Díaz Álvarez, A. Fernández del Riego, E. Massó Bolivar, así como el conservador del Museo A. Illarri y el propio Álvarez Blázquez (Aguirre, *op. cit.*) (fig. 7).

---

13 Archivo Municipal de Vigo, exp. 38/3. Proyecto de reforma y decoración de salas de exposición en el Museo Arqueológico de Vigo, 17 de diciembre de 1969.

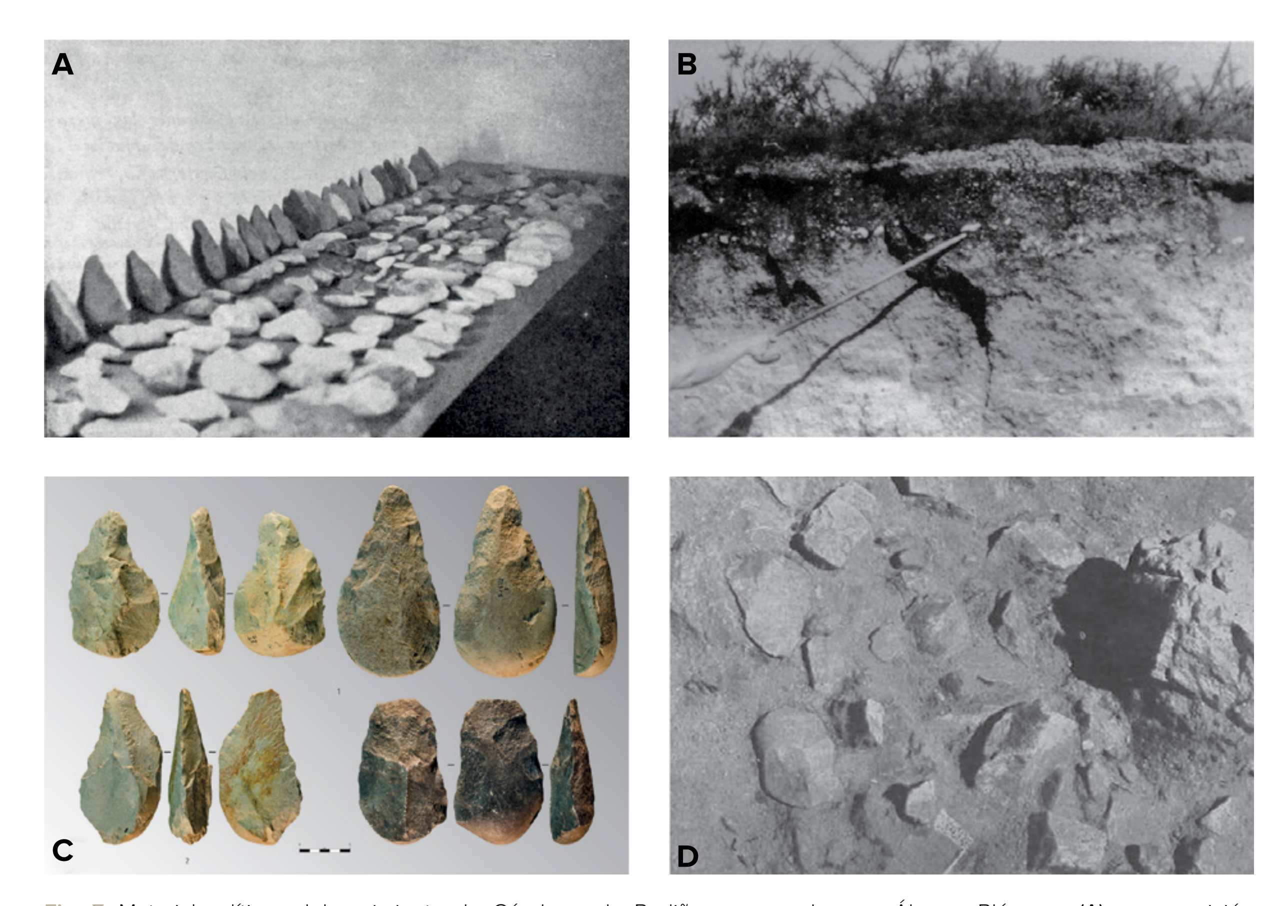


Fig. 7. Materiales líticos del yacimiento de Gándaras de Budiño recuperados por Álvarez Blázquez (A) y su posición estratigráfica (B). Ejemplos de industrias líticas recuperadas en el yacimiento (C) y aspecto de las concentraciones de material (D) en las excavaciones de E. Aguirre.

El Patronato del Museo estuvo al corriente en todo momento del desarrollo y resultados de esta pionera intervención arqueológica[14] e incluso consigue que los materiales recuperados se conserven en el propio Museo vigués, en vez de ser remitido al Museo Provincial de Pontevedra, como así indicaba expresamente la autorización de excavación. El yacimiento de Gándaras de Budiño fue el primer yacimiento paleolítico en contexto estratigráfico conocido en Galicia, el primero en ser excavado en la misma región y uno de los primeros a escala estatal. Las expectativas sobre el yacimiento se cumplieron y Budiño se erigió en uno de los yacimientos achelenses más importantes de la península ibérica (Méndez-Quintas, 2008).

Como en el caso de las Gándaras de Budiño, a comienzo de los años sesenta también se descubrieron los primeros restos del santuario galaico-romano de Monte do Facho (Cangas, Pontevedra). Las primeras aras de este yacimiento fueron localizadas en 1962 por Pedro Díaz y los hermanos Massó. Tras un «aparatoso» rescate pasan a formar parte de los fondos del

[14] Álvarez Blázquez informa en varias ocasiones al Patronato del Museo sobre aspectos relativos a este yacimiento. En los archivos del Museo Municipal «Quiñones de León» (Caja n.º 1) se conservan informes dando cuenta del descubrimiento (20 de octubre de 1961), las primeras prospecciones (24 de noviembre de 1961) y los resultados finales de las excavaciones (26 de septiembre de 1963). Asimismo, en dicho archivo se conservan el permiso de excavación expedido por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional en favor de E. Aguirre y J. M.ª Álvarez Blázquez para la excavación del yacimiento (14 de septiembre de 1963).

Museo, donde se encuentran actualmente. Este conjunto epigráfico tiene la particularidad de estar dedicado a una deidad llamada BREO o BEROBREO de origen indígena, que perduraría en forma de santuario en pleno período romano (Bouza; Álvarez, y Massó, 1971) (fig. 8).



Fig. 8. Instante del traslado de las aras galaico-romanas del santuario del Facho al Museo en 1962 (A). Ejemplo de alguna de las estelas conservadas en el Museo (B). Foto: Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo.

Otro de los grandes hallazgos arqueológicos de esta época fue el enterramiento en cista de Atios (O Porriño, Pontevedra). Como en ocasiones anteriores fue un hallazgo casual durante unas obras de ampliación de una cantera de arcilla en el verano de 1967. Su identificación fue obra de P. Fernández, el cual pone sobre aviso a Álvarez Blázquez (Acuña; Álvarez, y Martínez, 1970). Se trató de un hito de gran importancia, tanto en cuanto fue uno de los primeros enterramientos de este tipo con ajuar metálico excavados en Galicia. Constaba de una estructura de planta rectangular de piedra, en cuyo interior se pudo identificar dos armas de cobre (un puñal y una espada corta, ambos de lengüeta), dos cilindros de oro y dos espirales de plata, de las que solo se conserva una. Asimismo, también se pudo identificar un bloque de piedra, que tendría la función de soportar el peso de la cabeza del cuerpo inhumado inicialmente, del que no se recuperó resto alguno por problemas de conservación (Acuña; Álvarez, y García, *op. cit.*). La cronología de este enterramiento, derivada de las características del ajuar, es del Bronce Antiguo y solo tiene paralelo conocido en el enterramiento de *Quinta de Auga Branca* (Portugal) (fig. 9).

Otra incorporación relevante a los fondos del Museo fue la colección numismática de Álvarez Blázquez. Este conjunto estaba formado por unas 396 monedas, principalmente romanas. En el ánimo de esta incorporación estaba la creación de un «Gabinete Numismático», que en las propias palabras de Álvarez Blázquez y Ilarri, «[…] pudiera revestir carácter universal lo que facilitaría las adquisiciones y donaciones […]»[15].

---

15 Archivo personal José María Álvarez Blázquez, carpeta 98.

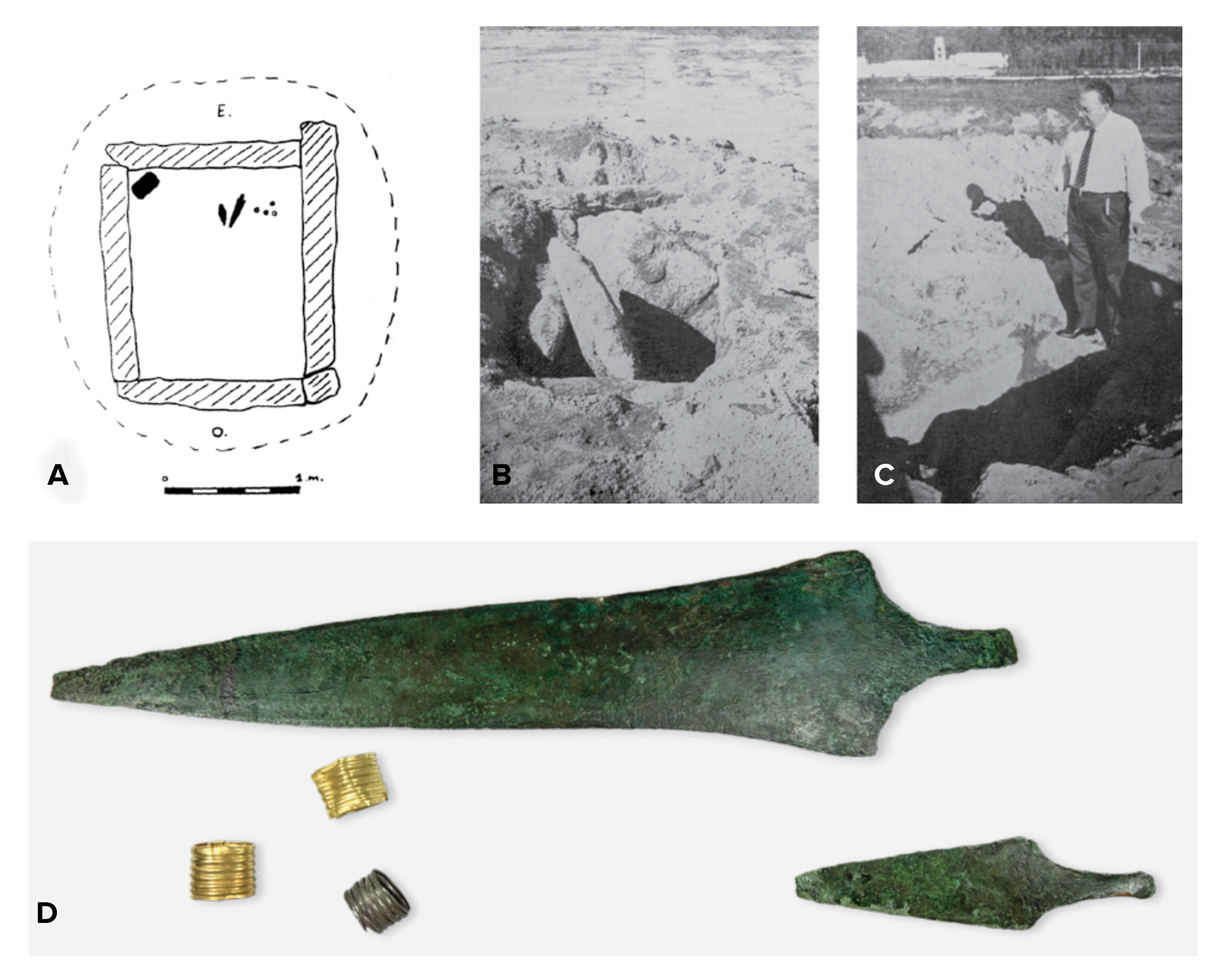


Fig. 9. Planta de la cista de Atios (A) y fotografía del momento de su excavación (B-C). (D) Aspecto actual de ajuar metálico recuperado en su interior. Foto: Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo.

7. Conclusiones

La historia de la Sala de Arqueología del Museo Municipal «Quiñones de León» es parte consustancial de la arqueología gallega del siglo xx. A pesar de haber nacido como un Museo con una clara vinculación local, los derroteros tomados por la institución a lo largo de los años le hicieron tener una proyección científica que trascienden plenamente el ámbito vigués. Durante estos años el Museo funcionó como un núcleo de investigación, estando relacionado con descubrimientos de gran importancia, donde el conjunto de epigrafía romana de la calle Pontevedra marca el inicio de la historia de la sala.

Ente las líneas de investigación más significativas, por su excepcionalidad, destaca la relacionada con el conocimiento del Paleolítico. Esta etapa ha sido tradicionalmente la menos trabajada en el ámbito de la investigación arqueológica gallega. Desde el Museo se impulsó el estudio del único yacimiento de esta cronología conocida en aquel momento (Gándaras de Budiño) y fomentó la realización de intensas prospecciones en búsqueda de otros enclaves de esta época. De esta forma se puede afirmar que este Museo conserva en la actualidad una de las mejores colecciones de materiales de este período de toda Galicia.

Aunque no es el objetivo de esta comunicación, cabe señalar cómo desde finales de los años setenta y sobre todo desde principios de los ochenta, en torno al Museo se forma un grupo de jóvenes investigadores, entre los que cabe destacar nombres como el de R. Patiño, F. J. Costas Goberna, J. Fernández Pintos y J. M. Hidalgo Cuñarro. Especialmente importante fue el impulso del director del Museo J. M. Hidalgo Cuñarro, que lo convirtió en un verdadero centro de investigaciones, destacando el incremento de sus actividades arqueológicas y convirtiéndose en una institución de referencia a escala nacional (Ballesta de Diego, y Serodio, *op. cit.*).

Agradecimientos

Queremos agradecer las facilidades prestadas en la consulta de la documentación necesaria para la elaboración de este trabajo al Archivo Municipal de Vigo, al Archivo Fotográfico Pacheco y especialmente al Museo Municipal «Quiñones de León» de Vigo, en las personas de José Ballesta de Diego y Pilar Egea.

Bibliografía

Aguirre, E. (1964): *Las Gándaras de Budiño*. Excavaciones Arqueológicas en España, 31. Ministerio de Cultura.

Acuña Castroviejo, F.; Álvarez blázquez, X. M.ª, y García Martínez, C. (1970): «Cista y ajuar funerario de Atios. Porriño», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XXV, pp. 20-36.

Álvarez Blázquez, X. M.ª (1955): «Hallazgo de estelas funerarias romanas en Vigo (Pontevedra)». *III Congreso Nacional de Arqueología* (Galicia 1953)*,* pp. 462-475.

Álvarez Blázquez, X. M.ª, y Bouza Brey, F. (1949): «Industrias Paleolíticas de la comarca de Tuy», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* IV, fasc. XIII, pp. 201-250.

– (1961a): «Incripcións romanas en Vigo», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XVI, pp. 5-42.

– (1961b): «Incripcións romanas en Vigo», *Inscripciones romanas de Galicia. Volumen III. Museo de Pontevedra*, Suplemento al volumen III. J. Filgueira Valverde y A. D`Ors. Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento Santiago».

Ballesta de Diego, J., y Serodio Domínguez, A. (e. p.): «Recuperar la memoria. El Museo Municipal de Vigo "Quiñones de León" como museo de arqueología». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* n.º 35. Número extraordinario «150 años de museos arqueológicos en España». Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes.».

Beltrán Martínez, A. (1954): *Acta resumen. III Congreso Arqueológico Nacional (Galicia, 1953).* Sección de Arqueología de la Institución Fernando el Católico y la Secretaria General de los Congresos Nacionales.

Bouza Brey, F., y Álvarez Blázquez, X. M.ª (1954): «Industrias paleolíticas do Baixo Miño (concellos de A Guarda, O Rosal, Tomiño e Oia)», *Trabalhos de Antropologia e Etnologia,* vol. XIV, fasc. 1-4, pp. 5-65.

Bouza Brey, F.; Álvarez Blázquez, X. M.ª, y Massó Bolibar, E. (1971): «Las aras del santuario galaico-romano de Donón (Hío-Cangas)», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVI, pp. 201-250.

Estévez Caride, M. (1999): «La apertura del museo municipal "Quiñones de León" de Vigo: proyectos, reglamentos y colecciones», *Castrelos*, 12, pp. 265-282.

González Martínez, G. (1997): «De 1909 datan los primeros trabajos para crear el Museo de Vigo casi tres décadas antes de la inauguración de Castrelos», *Castrelos*, 9-10, pp. 273-284.

Méndez-Quintas, E. (2008): *Homenaxe a X. M. Álvarez Blázquez (I): Escritos sobre arqueoloxía de Xosé María Álvarez Blázquez*. Universitas Minoris. Instituto de Estudos Miñoranos.

Nonn, H. (1966): *Les Régions Côtières de la Galice (Espagne)*. *Étude géomorphologique*. Strasbourg: Publications de la Faculté de Lettres de L´université de Strasbourg.

El Museo del Teatro de *Caesaraugusta,* un ejemplo de colección de un museo de sitio

The Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, an example of an on-site museum collection

Romana Erice Lacabe (rerice@zaragoza.es)
Sección de Museos del Ayto. de Zaragoza

Resumen: El museo del Teatro de *Caesaraugusta*, que forma parte de la llamada Ruta de *Caesaraugusta*, formó y forma su colección sobre la base de los fondos procedentes de las excavaciones arqueológicas que tuvieron lugar entre los años 1998 a 2003 en el teatro romano de la ciudad. Se trata de un museo de sitio que inauguró sus instalaciones en mayo de 2003 con una selección de las piezas más significativas recuperadas, pero también con piezas procedentes del Museo de Zaragoza y de una colección particular. Las nuevas incorporaciones a los fondos del Museo se llevan a cabo a través de restauraciones y exposiciones temporales de piezas.

Palabras clave: Museo arqueológico. Museo de sitio. Teatro romano. Colecciones de arqueología.

Abstract: The Museo del Teatro de *Caesaraugusta* is one of the museums that make up the so-called *Caesaraugusta* Route. Its collection comes from the archaeological excavations which were carried out on the roman theatre of Zaragoza between 1998 and 2003. This on-site museum was opened in May 2003 with an exhibition of the most significant objects found during the excavations, as well as with other pieces from the Museum of Zaragoza and a private collection. The collection of the Museo del Teatro de *Caesaraugusta* increases regularly by means of restoration of new pieces and through temporary exhibitions that focus on specific objects.

Keywords: Museum of Archaeology. On-site museum. Roman theatre. Archaeology collections.

El museo del Teatro de *Caesaraugusta* forma parte de la llamada «Ruta de *Caesaraugusta*», un recorrido por los edificios públicos más importantes de una ciudad romana (el foro, el puerto fluvial, las termas públicas y el teatro) conservados en cuatro museos de sitio en el centro de la ciudad de Zaragoza (fig. 1).

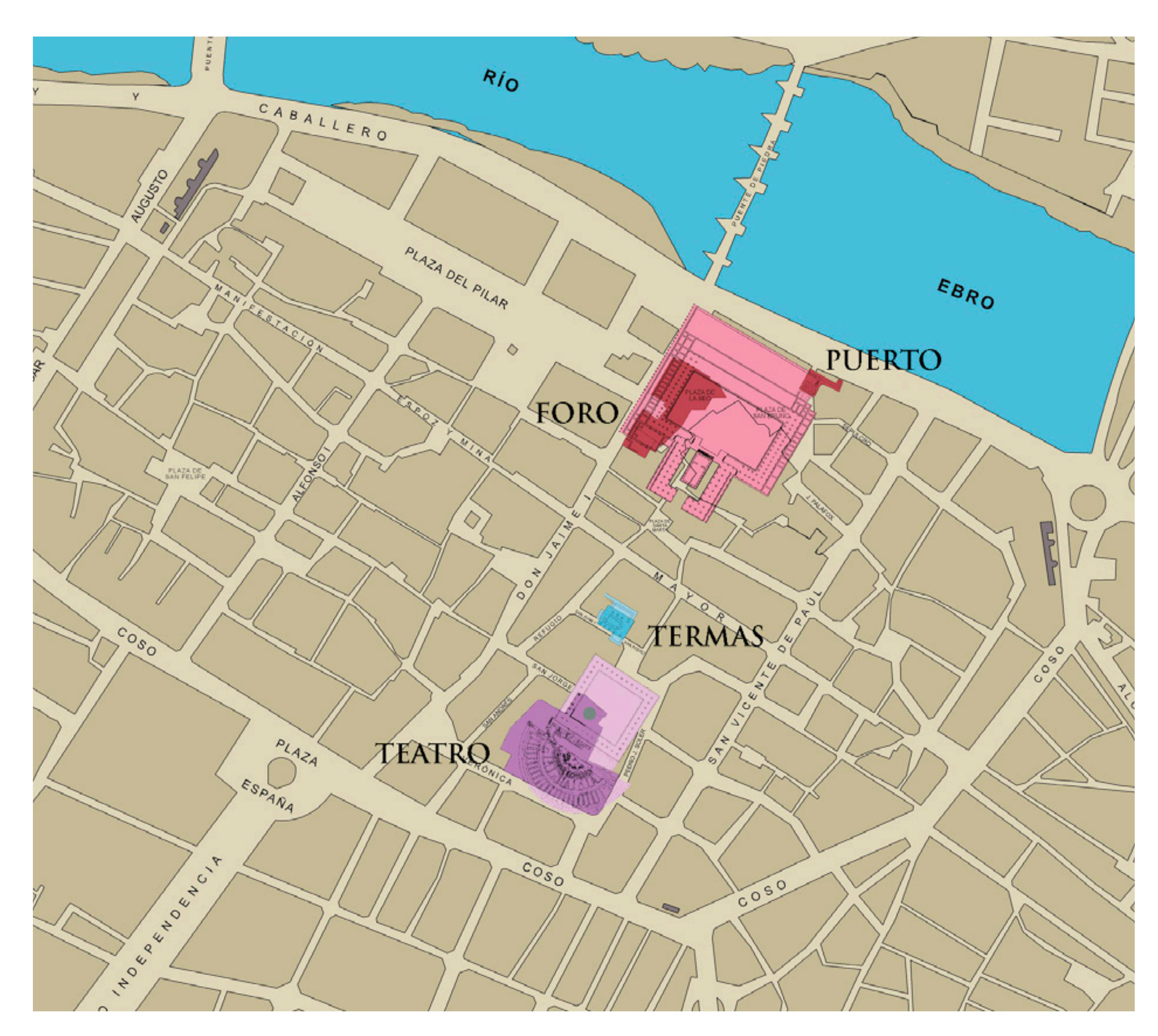


Fig. 1. Plano Ruta de *Caesaraugusta*.

Las excavaciones arqueológicas en el solar se iniciaron poco después de su descubrimiento en el año 1972 por el equipo de la Universidad de Zaragoza dirigido por don Antonio Beltrán. Posteriormente, entre 1984 y 1992 el Museo de Zaragoza retomó los trabajos durante los periodos estivales, descubriendo gran parte de la estructura del monumento y ofreciendo una primera fecha de fundación del teatro romano. En 1997 y 1998 se llevó a cabo una pequeña intervención arqueológica en el interior del edificio, que alberga hoy el Museo (una casa señorial del siglo XVI renovada en los siglos XVIII-XIX de la que se ha conservado la fachada). Finalmente, desde 1998 a diciembre de 2002 arqueólogos municipales dirigieron sin interrupción las excavaciones hasta su conclusión. En el corto espacio de tiempo transcurrido entre el final de las excavaciones y la inauguración del Museo, en mayo de 2003, se realizó una primera selección de materiales arqueológicos, que incluyó las piezas más significativas halladas (las esculturas de la princesa Julio-Claudia y la *Dea Roma,* los regatones de madera de la estructura de los pozos telonarios situados en el *pulpitum*, un fragmento de un reloj de sol romano, parte de un tesorillo bajoimperial de monedas, una arqueta musulmana de alabastro, etc.) que fueron una parte importante del eje vertebral del discurso museológico (figs. 2 y 3).



Fig. 2. Museo del Teatro de *Caesaraugusta*. Foto: Bernard.



Fig. 3. Museo del Teatro de *Caesaraugusta*. Foto: D. Marcos.

El Museo del Teatro exhibe materiales de las diversas épocas y culturas que habitaron en la manzana del solar. Los restos muebles e inmuebles de las épocas romana y musulmana son complementados por las fuentes documentales referidas a la aljama judía (siglo XIV), a las casas palaciegas de personajes ilustres de la ciudad (siglo XVI), así como vajillas y enseres de los siglos XVIII y XIX de relevantes instituciones, como la vecina Casa de Ganaderos. El discurso concluye con la evolución del urbanismo de la manzana desde ese momento hasta la actualidad (figs. 4 y 5).




Fig. 4. Planta sótano del Museo. Foto: P. J. Fatás.



Fig. 5. Planta primera del Museo. Foto: J. Foster.

En el momento de la inauguración no todas las piezas procedían de las excavaciones arqueológicas. Dos de ellas se encontraban del Museo de Zaragoza: el asa de una sítula romana con la representación de una máscara de teatro y la contraventana del colindante palacio de Gabriel Zaporta, lamentablemente desaparecido, que nos aportaba una pieza excelente de un edificio renacentista situado en la manzana del teatro y al que se hace amplia referencia en el discurso museológico. El depósito de estas piezas es en régimen de comodato, que se renueva regularmente. Con la misma fórmula exhibe el Museo un capitel musulmán, del taller de la Aljafería, perteneciente a un particular. El capitel se recuperó de forma fortuita en un solar frente al teatro romano.

A lo largo de estos años han ido aumentando **los fondos** del Museo a través de distintas formas:

– El restaurador municipal de arqueología prosiguió sus trabajos de conservación sobre los materiales salidos de las excavaciones y más tarde se expuso, por ejemplo, una jarra de hierro o aceitera, de época tardoantigua.

– Las distintas restauraciones realizadas en el monumento hasta la fecha han facilitado la recuperación de unas placas decoradas de revestimiento arquitectónico, que se encontraban reutilizadas en el pavimento de la *orchaestra*.

Por otro lado, las exposiciones temporales han constituido otro medio de ampliación de la colección del Museo: un fragmento de flauta; jarras de aguadores de los siglos XVIII y XIX con los sellos municipales; o la *hanukkía* o lámpara de aceite de nueve llamas, utilizada en la fiesta judía de las Luminarias. Mediante la organización de estas muestras temporales se seguirá contribuyendo a acrecentar los fondos del Museo (fig. 6).



Fig. 6. Sello de cántaro. Ayuntamiento de Zaragoza.

Para este año se ha programado la colocación de una serie de nuevas instalaciones en un lateral del teatro. Se recupera la base de un edículo, fechado después del siglo III, que se encontraba sobre la *orchaestra* y que se levantó en el transcurso de los trabajos para verificar las primeras fases del teatro. Distintos elementos arquitectónicos volverán al espacio del teatro y se expondrán junto al edículo. Igualmente dos placas de revestimiento de los asientos volverán a su lugar original en el graderío. Además, se tiene previsto incorporar un molde de cerámica bivalvo para dulces, del siglo III, que será objeto de una exposición temporal próximamente (fig. 7).



Fig. 7. Almacenes de Arqueología. Foto: M.ª J. Pardo.

Los fondos del Museo se componen de todo el material expuesto más todo lo que se encuentra en los almacenes de arqueología. Este material está constituido por el ingente hallazgo de piezas de las excavaciones arqueológicas. Las piezas sigladas e inventariadas son 281 765 (es decir, 1123 cajas), a las que hay que sumar 901 cajas con material arqueológico por inventariar. Si bien es cierto que la mayoría de estos fondos permanecerán en los almacenes de arqueología, la progresión de las investigaciones sobre el material y las restauraciones pertinentes permitirán nuevas e interesantes aportaciones, como el último fragmento de una flauta musulmana, fabricada de una ulna de buitre (fig. 8).



Fig. 8. Flauta musulmana. Foto: J. Romeo.

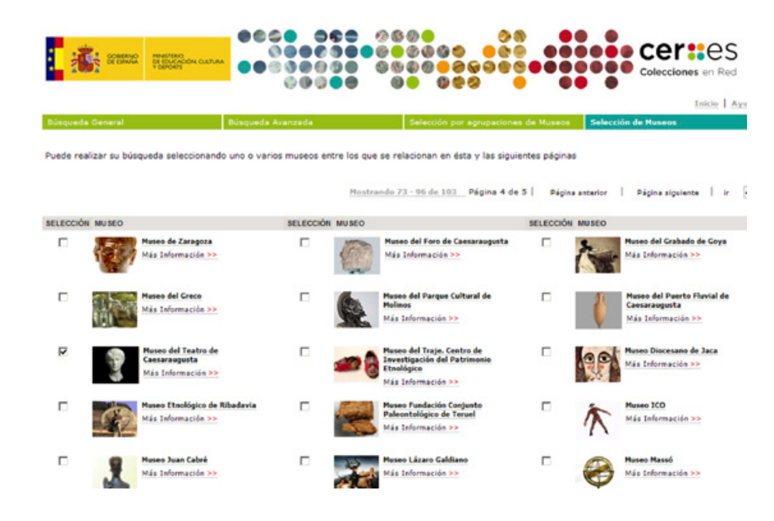


Fig. 9. El Museo del Teatro en las Colecciones en Red.

A finales de noviembre pasado (2016) las colecciones de los Museos de la Ruta se incorporaron a la Red Digital de Museos de España. De las más de 200 piezas que el Ayuntamiento de Zaragoza ha subido a la plataforma Colecciones En Red–Ceres, 98 proceden de los fondos del Museo de Teatro. Estos fondos se completan con los materiales que no están disponibles todavía en la plataforma, pero que se encuentran recogidos en las fichas de Domus y (que en un futuro, esperemos próximo, lo hagan).

La catalogación en Domus se ha gestionado de forma que a las 330 piezas exhibidas en el Museo se añaden, por el momento, casi un centenar pertenecientes a los fondos albergados en los almacenes de arqueología en el edificio de Pontoneros y que no son simples fragmentos cerámicos, sino que se trata de piezas, objetos bien identificados (fig. 9).

Bibliografía

Aguarod Otal, C., y Erice Lacabe, R. (2002): «Museo del Teatro de *Caesaraugusta*: un proyecto de museo de sitio», *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos*. Barcelona, pp. 141-143.

Erice Lacabe, R., y Aguarod Otal, C. (2007): «Museos y colecciones», *Ciudades romanas de Hispania, las capitales provinciales 4, Zaragoza Colonia Caesar Augusta*. Edición de F. Beltrán. Roma: L´Erma di Bretschneider, pp. 123-135.

– (2016): «Patrimonio olvidado, patrimonio recuperado: el teatro romano de Zaragoza», *Patrimonio Olvidado, Patrimonio Recuperado*. Edición de M. Cisneros y V. Cuñat. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, pp. 151-169.

La museografía arqueológica catalana en la actualidad

Catalan archaeological museography nowadays

Josep Manuel Rueda Torres[1] (jruedat@gencat.cat)
Museu d'Arqueologia de Catalunya

Resumen: A pesar de la crisis los museos territoriales, gracias a los fondos europeos, han avanzado en sus renovaciones museográficas. Esto ha provocado que se pusieran a la vanguardia de las museografías contextuales e inmersivas en Catalunya. La museografía *in situ* (yacimientos y parques arqueológicos) ha sido la que ha incorporado montajes más innovadores. El Museo de Arqueología de Catalunya, se ha incorporado progresivamente a estas nuevas museografías: las sedes de Barcelona, Empúries y Ullastret, son un buen ejemplo.

Palabras clave: Museografía contextual. Museografía inmersiva. Museografía *in situ*. Parque arqueológico. Centro de interpretación.

Abstract: In spite of the crisis, thanks to the European funds, the territorial museums have advanced in their museographic renewals. This had provoked that contextual and immersive museographies were in vanguard in Catalonia. The *in situ* museography (archaeological sites and archaeological parks) had been the ones that incorporated more innovative installations. The Catalonia Archaeology Museum, it has incorporated, gradually, this new museographies: Barcelona, Empúries and Ullastret headquarters are a good example.

Keywords: Contextual museography. Immersive museography. *In situ* museography. Archaeological park. Interpretation center.

En los últimos años la museografía ha ido incorporando el uso de las nuevas tecnologías para facilitar la contextualización de sus relatos, a través de propuestas inmersivas. En la museografía arqueológica el impacto de este fenómeno ha sido particularmente intenso, sobre todo en la museografía *in situ*, la referente a los yacimientos arqueológicos, pero su influencia tampoco ha sido nimia en el museo de arqueología tradicional.

---

[1] Director del Museu d'Arqueologia de Catalunya.

En la presente comunicación veremos cómo se está introduciendo e imponiendo esta tendencia museográfica en Cataluña, curiosamente o precisamente por eso, en un momento que hemos sufrido una dramática desaceleración de las inversiones por la crisis. Veremos cómo la transformación ha empezado en las administraciones locales, esencialmente la municipal, que ha sido más dinámica y va llegando lentamente a los grandes museos de arqueología catalanes: el Museu d'Arqueologia de Catalunya (que por ley es una suma de museos y yacimientos) y el Museu Nacional d'Arqueologia de Tarragona. Ambos gestionados por la Generalitat de Catalunya.

Los museos analizados son el propio Museo de Arqueología de Catalunya (MAC), los que componen la Arqueoxarxa (Arqueored), que es la red de museos arqueológicos vinculada y liderada por este Museo, que acoge principalmente a museos de titularidad municipal y los yacimientos gestionados por ellos; algunos de los yacimientos de la ruta de los íberos, gestionada también por el MAC y algunos museos territoriales locales o comarcales, en los que la arqueología es una parte más de su discurso territorial, pero que presentan montajes museográficos ciertamente notables. Las museografías presentadas han sido todas realizadas en este siglo, por eso el lector puede encontrar a faltar algunas presentaciones, que han marcado época en Catalunya, pero que son del siglo xx (nos referimos a la sede central del Museo de Historia de Barcelona, con la museografía de Barcino).

La arqueología catalana en cifras. El interés de la museografía arqueológica entre la ciudadanía

A menudo oímos y asumimos como cierto que solo interesa la museografía, que cuenta con patrimonio de referencia universal y que se estudia en todos los libros de texto del mundo. Pero esto es cierto con matices. Me gustaría empezar ofreciendo unos datos generales de la arqueología catalana, facilitados por el Servicio de Arqueología y Paleontología, del departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

En Catalunya en el año 2013 (fecha en la que se realiza la recogida de datos), teníamos, en cuanto a museos la siguiente realidad:

– 44 Museos registrados con colecciones arqueológicas. 30 de ellos con colecciones relevantes. 10 con remodelaciones en los últimos diecisiete años.
– El Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC), Museo extendido en el territorio (Barcelona, Girona, Empúries, Ullastret y *Olèrdola*, además del Centro de Arqueología Subacuática de Catalunya e *Iberia Graeca*, son sus distintas sedes).
– Arqueoxarxa, que es una red de 6 museos que son miembros de pleno derecho y 4 que son colaboradores, con los yacimientos relacionados con ellos, en su mayoría de titularidad municipal, vinculada al Museu d'Arqueologia de Catalunya.

En cuanto a yacimientos, nos encontramos con:

– 13 000 yacimientos inventariados.
– 121 de ellos son visitables, en diferente grado de adaptación a la visita.
– 10 parques arqueológicos. Aunque la denominación de parque acoge a realidades diversas.

– 28 yacimientos con centros de interpretación.
– La Ruta de los iberos vinculada al MAC, con 25 yacimientos, todos señalizados y con diferentes grados de adecuación a la visita. Todos ellos cumplen requerimientos mínimos: disponen de gestores del yacimiento y también de la visita y mantenimiento adecuado del yacimiento.
– Ruta de Arte Rupestre, vinculada también al MAC, con 3 centros de interpretación y los abrigos relacionados.
– A nivel comarcal hay una gran diversidad de rutas (el megalitismo del Empordà…).

Esta oferta es utilizada por un buen número de visitantes, tanto a nivel de museos, colecciones y yacimientos. Los datos registrados son los siguientes:
– Museos y colecciones: 2 601 934 visitantes.
– Yacimientos: 1 992 990 visitantes.
TOTAL: 4 599 524 visitantes.

Los costes para mantener esta oferta, se pueden inducir a partir de los datos generales en inversión en patrimonio que ofrece el mismo Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en el año 2012 y publicados en el 2014. La crisis económica que afecta al gobierno catalán se puede observar en estos datos, que muestran cómo las instituciones que más inversión llevan a cabo son los municipios (tabla 1).

2012	Generalitat	Diputaciones	Consells Comarcals	Ayuntamientos	TOTAL
Arqueología y monumentos	10,6	8,1	4,5	11,8	35
Bibliotecas y Archivos	35,5	38	1,3	76,6	151,4
Museos	34,5	16,3	0,6	71,7	123,1
TOTAL	80,6	62,4	6,4	160,1	309,5

Cantidades en millones de euros

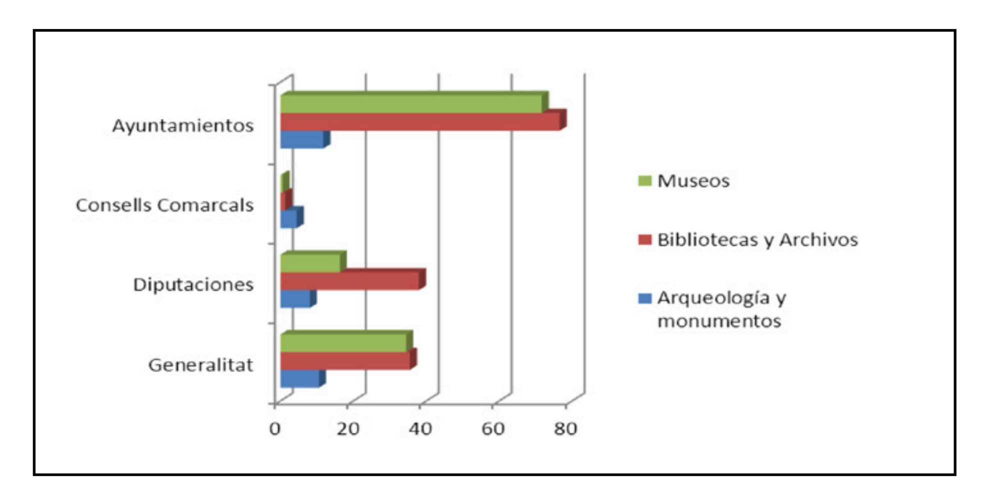


Tabla 1. Inversión pública en Patrimonio 2012 (*Estadísticas culturales de Catalunya 2014*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya). Cantidades en millones de euros.

Características de las museografías implementadas en Catalunya en este siglo

Como ya hemos dicho, la acción llevada a cabo por los museos locales y comarcales, que son la expresión más genuina de la museografía catalana, han sido, una vez más, punta de lanza de las nuevas apuestas museográficas; después los grandes centros museísticos catalanes ya mencionados: el MAC, el Museo Arqueológico Nacional de Tarragona (MNAT), o yacimientos como el Born o el MAC-Empúries, han tomado el relevo a esta apuesta vanguardista inicial.

A mi entender la presentación de más impacto ha sido el Born, una combinación perfecta de urbanismo, plenamente integrado en la trama urbana del barrio, y de patrimonios: el yacimiento arqueológico del antiguo barrio de la Ribera de Barcelona, arrasado por las tropas borbónicas en la Guerra de Secesión a principios del siglo XVIII y la arquitectura industrial del mercado del Born de Josep Fontseré, construido en el año 1873-1874. Evidentemente la propuesta supera el ámbito puramente patrimonial, pero seguramente es parte de su atractivo.

Otro fenómeno trascendente, también a mi entender, es el liderazgo que ha retomado Empúries en la museografía *in situ* de yacimiento catalana. Hablaremos más delante de ello.

Como hemos dicho, estas nuevas museografías se han caracterizado por acentuar la contextualización de sus propuestas, en el caso de los museos, mayoritariamente contextualizaciones temáticas (recreaciones de habitaciones, cocinas, rituales funerarios…) y tímidas incursiones en museografía inmersiva, de cariz tecnológico, y en el caso de la museografía *in situ*, con propuestas inmersivas, con aplicación importante de nuevas tecnologías, como son los casos de Empúries y Ullastret (ambos yacimientos forman parte del MAC).

Las aportaciones museográficas de los museos

Hemos seleccionado diez museos, con remodelaciones en el presente siglo, para analizar superficialmente sus nuevas museografías y entre paréntesis hemos puesto la fecha de realización: Museo de Arqueología de Catalunya-Barcelona (2006-2012), Museo de las Tierras del Ebro de Amposta (2011), Museo Etnológico del Montseny de Arbúcies (2007-2013), Museu de Lleida (2006), Museo de l'Urgell de Tárrega (2012), Museo de la Mediterránea de Torroella de Montgrí (2003), Museo de Mataró (2011) , Museo de Can Oliver de Cerdanyola (2010), Museo de Guissona (2000) y el Museo de la Val d'Aran de Vielha (2011).

El Museo de Arqueología de Catalunya-Barcelona ha conservado algunas contextualizaciones inmersivas de comienzos del siglo XX, concretamente del año 1929 (con motivo de la exposición internacional de Barcelona), nos referimos al diorama de la cueva de Altamira, con figuras a tamaño real, que representa una clara preocupación para hacer compresibles las pinturas paleolíticas, pero con técnicas primitivas. Ya en nuestro siglo la preocupación ha continuado, pero con técnicas modernas de escenografías e iluminación, y con soporte audiovisual, nos referimos al montaje de Ntra. Sra. de las Montañas de Montenisell, en Coll de Nargó, donde se reproduce la cámara funeraria con el ajuar, o la reproducción

de la cámara del dolmen de Su, tal como se encontró, con todos los cráneos. Nos referimos a la sala dedicada a los campos de urnas (fig. 1), en la que se reproducen algunas tumbas, con estética contemporánea, o la recreación de una cabaña de este periodo. Por citar solo algunas muestras de museografía contextual, que pretende mostrar las distintas formas de vida y los distintos rituales de muerte en el pasado, con técnicas actuales (videos con líneas narrativas potentes, escenografías, técnicas de iluminación), pero sin la aplicación de tecnologías punta, como realidades digitales o aumentadas. Sin embargo, muy útiles para la comprensión del visitante, como lo han sido tradicionalmente las clásicas maquetas. En la misma línea está la sala sobre la colonización púnica (fig. 2).



Fig. 1. Sala de la cultura de los Campos de Urnas. © Museu d'Arqueologia de Catalunya. Foto: Josep Casanova.



Fig. 2. La sala de la cultura púnico-ebusitana de las Baleares. © Museu d'Arqueologia de Catalunya. Foto: Josep Casanova.

La fuerza narrativa y visual de las nuevas herramientas tecnológicas, obliga a reflexionar sobre su uso y abuso. Las posibilidades de los nuevos medios son tan potentes que difícilmente será posible prescindir de ellas, pero se tendrá que dimensionar su uso, para no provocar fatiga en el visitante. Por otra parte, el lenguaje comunicativo de las nuevas expografías tendrá que ser renovado. Esto ahora puede provocar considerables dispendios en un momento de retraimiento económico de las administraciones públicas a causa de la crisis, pero se tendrá que hacer. Tampoco estamos en condiciones de sustituir la inversión pública por la privada, aunque sea paulatinamente, porque no tenemos una ley de patrocinio y mecenazgo que lo posibilite. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la transformación se está produciendo. No puede ser de otra manera. Las museografías siempre se han adaptado a los avances de las técnicas narrativas y de las expositivas, aunque sea lentamente.

Los demás museos expuestos utilizan mayoritariamente la misma tipología de recursos para mostrar su relato, ofreciendo una visión de cómo sería la realidad del momento. En los museos son los objetos arqueológicos el elemento comunicativo primordial. El Museo de las Tierras del Ebro nos habla de la prehistoria, de la neolitización, del mundo romano, de los caminos de agua… Del Museo Etnológico del Montseny destacaremos la presentación del castillo de Montsoriu y en concreto de elementos como la vajilla de lujo, los elementos de cocina y aspectos de la vida cotidiana en los castillos medievales (fig. 3).



Fig. 3. Sala dedicada a la Edad Media, basada en el castillo de Montsoriu, del Museo Etnológico del Montseny de Arbúcies. © Museu Etnològic del Montseny, La Gabella.



Fig. 4. Presentación de los materiales de la ciudad romana de *Iluro*, en el Museo de Mataró. © Museu de Mataró.

Del Museo de Lleida cabe mencionar la presentación de las pinturas rupestres de arte levantino de la cueva o abrigo de El Cogul y del baptisterio visigodo de Bovalar. Del Museo comarcal del Urgell merece una especial atención el espacio dedicado al genocidio perpetrado contra la comunidad judía en la localidad de Tàrrega, que han titulado *Tragèdia en el call* (la judería). El resto de museos: el de Mataró (fig. 4) y el de Torroella de Montgrí van en la misma línea, compromiso con la contextualización, a través de ambientaciones, mediante escenografías (importancia de la iluminación), utilización de medios audiovisuales…, algunos con narraciones que recrean historias de vida emotivas, sugeridas a partir de los restos arqueológicos, como es el caso de Guissona. Los Museos de Can Oliver y Guissona, son museos monográficos de yacimientos (el poblado layetano de Can Oliver y la ciudad romana de *Iesso*). Can Oliver tiene una interesante museografía en la que se incluyen videos con recreaciones de formas de vida, bien logradas y con gran rigor científico, y por lo tanto efectistas de cara al público.

La renovación y mejora en la oferta museística que han representado estos montajes museográficos ha sido notable. Sin embargo, como veremos, no han tenido el impacto de la museografía *in situ*, producida a partir de mediados de la primera década del siglo XXI.

Las aportaciones museográficas de los yacimientos arqueológicos. La museografía *in situ*

En este apartado, hemos seleccionado siete yacimientos y, como en el caso anterior, hemos puesto el año de sus museografías más actuales entre paréntesis: Empúries (2008-2017) y Ullastret (2016-2017), *Baetulo* del Museo de Badalona (2010), el Born de Barcelona (2014), Torre Llauder del Museo de Mataró (2012), el yacimiento ibérico de Can Oliver, del museo del mismo nombre (2010) y la Cova de la Font Major de la Espluga de Francolí (2012).

En Cataluña, como hemos visto, hay multitud de yacimientos adecuados para la visita (121), con itinerarios marcados, bien rotulados y preparados para visitas autoguiadas. Muchos de ellos son importantes para la arqueología catalana, como Vilars de Arbeca, el conjunto episcopal de la antigua *Egara* (Terrassa), el edificio romano de Can Ferrerons en Premià de Mar y las murallas del Pla de Almatà, de la antigua medina andalusí de Balaguer, por poner algunos ejemplos.

Por consiguiente ¿qué aportan los yacimientos seleccionados y relacionados?, pues una renovación de la museografía arqueológica más radical que los museos, juntamente con los parques arqueológicos como veremos. La mayoría aportan novedades, en cuanto a la museografía contextual e inmersiva, notables.

Hagamos un rápido repaso. Empecemos por Empúries, que ha recuperado el cetro de la museografía *in situ* catalana. Su liderazgo actual es indiscutible, sus museografías inmersivas, así lo avalan. Empúries en los diez últimos años ha llevado a cabo mejoras muy notables: la adecuación del Fórum a la visita, recuperando para el público su configuración y restituyendo con discreción algunas de sus partes. El flamante centro de visitantes, un elegante edificio de los arquitectos Fusas y Viader, con una armonía de líneas y de texturas, un juego del lleno y el vacío magistral, y una integración al paisaje bien lograda (fig. 5).



Fig.5. Edificio destinado a espacio de atención del visitante del yacimiento de Empúries. © Agència catalana de Patrimomi Cultural.

Este centro acoge el audiovisual preparatorio de la visita. Una magnífica audioguía acompaña al visitante, que puede ver y entender por fin el funcionamiento de la antigua ciudad griega. A ello ha contribuido notablemente la restauración del ágora y la *stoa*. Finalmente, la recreación virtual en 3D, en el criptopórtico, (fig. 6) de una de las grandes mansiones romanas, pone a Empúries en la punta de lanza de las museografías inmersivas en arqueología en Catalunya. En el recorrido de este espacio se puede visionar una teatralización audiovisual, que invita a la visita, pero sobre todo la restitución en 3D de la residencia a la que pertenece el criptopórtico, hace que sea un producto espectacular.



Fig.6. Criptopórtico de la casa romana de Empúries, donde se proyecta el 3D, de la mencionada *domus*. © Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries.

Seguimos con Ullastret. Este yacimiento dispone de un número menor de nuevas actuaciones, pero el recorrido virtual en 3D de la dípolis ibérica (Puig de Sant Andreu y la isla d'en Reixac), capital de los indiketas, y por sus marismas y puerto lagunar es espectacular. En el recorrido se han incorporado los nuevos resultados científicos (descubrimiento de las cabezas enclavadas, el gran foso defensivo…). Este espectacular 3D se visiona en la sala inmersiva, antes de acceder al Museo. También hay una versión con gafas, que tiene más posibilidades de interactuación con el visitante, pero tiene el inconveniente del uso individual.

La restauración, este 2017, de la muralla y la recuperación del foso supondrá un cambio radical de la imagen que tenemos de Ullastret.

Una de las museografías, para mi gusto más exquisitas de los últimos años en Cataluña, es la que ha realizado el Museo de Badalona en la antigua *Baetulo* romana. La restauración de los restos arqueológicos, con la utilización del color negro de fondo y una magistral



Fig. 7. Imagen de la museización de la antigua ciudad romana de *Baetulo*, en el Museo de Badalona. © Museu de Badalona.

utilización de la iluminación, complementada con la incorporación de audiovisuales en el recorrido y exposición de objetos hallados en la ciudad, producen un efecto inmersivo espectacular y sin recurrir a las nuevas tecnologías. Ello da buena muestra de la calidad del trabajo realizado por el equipo del Museo (fig. 7). No hablaremos del esfuerzo urbanístico del ayuntamiento por recuperar la cantidad de fragmentos de la ciudad romana. Es parte de otra historia.

La propuesta del Born, Centro Cultural y de la Memoria, sobrepasa el objetivo de facilitar la comprensión del visitante de los restos arqueológicos, aunque éstos estén tratados de manera más atrevida en otras propuestas. El Born es el urbanismo, la combinación de patrimonios, que conviven en un mismo espacio y sobre todo la fuerza del simbolismo, aunque a menudo se politice. La interacción de los restos arqueológicos con las exposiciones de la planta, es un distintivo de la oferta.

En cuanto a Torre Llauder en Mataró, un video con recreaciones virtuales de *Iluro* y Torre Llauder, que se puede visionar en la web, y la cubierta con carpa del yacimiento, son sus principales señas. El yacimiento de Can Oliver, en la línea de Calafell, ofrece la restitución de edificios, que son utilizados con finalidad didáctica. Se trata de restituciones en la línea de la arqueología experimental, aprovechando la base en piedra de los edificios y reconstruyéndolos. Yacimiento y museo se complementan a la perfección en una de las mejores aportaciones a la museografía arqueológica de este siglo en Cataluña.

Finalmente hablaremos de la Cova de la Font Major de la Espluga de Francolí. En este caso se ha teatralizado buena parte del recorrido de la cueva, con escenografías, con copias de objetos y un buen trabajo de iluminación que proporcionan un recorrido cronológico diacrónico, que muestra todos los periodos estudiados en la cueva. Buena parte del éxito de la propuesta es utilizar la magia de la cueva como escenario de la inmersión, con el añadido que es el escenario original.

La potencialidad de la museografía *in situ* y la apuesta decidida de sus gestores para aplicar técnicas de contextualización e inmersión no solo a través de las nuevas tecnologías 3D y de realidad aumentada, sino también escenográficas y de todo tipo de recursos, han llevado a esta modalidad de la museografía catalana a un liderazgo indiscutible dentro de la museografía arqueológica catalana.

Las propuestas museográficas de los parques arqueológicos

Los parques arqueológicos catalanes tienen unas características poco definidas, de entre las que destacamos: territorio, paisaje, conjunto de yacimientos, un solo yacimiento, incluso sin yacimiento y museografía contextual o inmersiva. Ninguno de los parques catalanes presenta una museografía que lo diferencie claramente de un yacimiento musealizado. De hecho, se utiliza uno u otro concepto indistintamente. Esta falta de concreción de qué es un parque arqueológico, seguramente tiene que ver con el hecho de que ni la ley catalana de museos, ni la de patrimonio, ni ninguna ley específica recoge esta figura. A mi entender esto tampoco provoca ningún tipo de problema. Está claro que la diferencia entre un autoproclamado parque arqueológico y un yacimiento musealizado, no existe en nuestras propuestas. Se trata, simplemente, de museografía *in situ*.

Podríamos considerar que existen diez parques arqueológicos en Catalunya: Parque de las Minas de Gavà (2007), Parque Neolítico de la Draga (2000), Parque de las Cuevas prehistóricas de Serinyà (2000), Ciudadela ibérica de Calafell (1992-1994), Parque de las cuevas prehistóricas del Toll de Moià (2007), Espacio Cultural de La Ciudadela de Roses (2004), Parque Neolítico de Ca N'Issac (Palau de Savardera) (2001-2003), Parque arqueológico y didáctico de Sant Llorenç de Montgai (Camarassa) (2004), Parque Arqueológico de *Iesso* del Museo de Guissona (2011), Parque *Mons Observans* de Can Tacó del Museo de Montornés (2011-2012).

De este conjunto de propuestas, que podemos considerar como parques arqueológicos, el único que no se ha llevado a cabo en este siglo es el de la Ciudadela ibérica de Calafell, pero dada su significación, y lo que ha representado como pionero de un modelo para la museografía arqueológica catalana e incluso para la española, hemos considerado que era imprescindible incluirlo. Su importancia ha sido capital para la museografía *in situ*; sin Calafell, la historia de este tipo de museografía sería otra. Todos somos deudores, en cierta manera, de Calafell. Seguramente es muy discutible la inclusión de Calafell como parque arqueológico, pero no lo sería como museo al aire libre, que para mí es una formulación parecida, aunque más antigua. Nuestros parques no tienen la acepción que los liga a los parques temáticos de ocio y negocio, quieren ser básicamente didácticos.

Calafell efectivamente es un producto de la corriente de la arqueología experimental aplicada en los yacimientos y explotada didácticamente para el gran público, implementada a partir de modelos de propuestas nórdicas, muy vinculadas a los museos al aire libre. Calafell también ha trabajado mucho y bien el tema de las recreaciones históricas. Experiencias en la misma línea son el yacimiento ibérico de Can Oliver, del que hemos hablado, y el

poblado ibérico dels Estinclells, en la localidad leridana de Verdú. Este último prioriza la experimentación arqueológica (construcción de viviendas, de huertos, de hornos, de prensas…) sobre la comunicación al público generalista, al menos en estos momentos, lo que no significa que no les preocupe el trabajo con centros de enseñanza, todo lo contrario.

El parque de las minas neolíticas de Gavà, es una de las ofertas principales de Catalunya, por el carácter exclusivo que tiene: visionar unas minas de este tipo, únicas en Europa. Efectivamente, el visitante puede ver parte de las minas originales y pasear por una galería recreada a partir de la realidad arqueológica. Se complementa, por otra parte, con montajes museo gráficos y didácticos sobre las formas de vida del período y con un audiovisual (fig. 8).



Fig. 8. Imagen de las minas neolíticas de variscita de Gavà del yacimiento de Can Tintoré. © Museu d'Arqueologia de Catalunya. Arqueoxarxa. Foto: Josep Casanova.

El Parque neolítico de la Draga, se sitúa al lado del yacimiento original. Como en casos anteriores la arqueología experimental juega un papel primordial. Solo así es posible la recreación de las cabañas, en base a los restos arqueológicos excavados (fig. 9). Los talleres que ofrecen tienen un engarce muy íntimo con las actividades documentadas en el yacimiento.

El parque de las cuevas prehistóricas de Serinyà, tiene su fuerte en el paraje mismo del Reclau, que tiene una potencia evocadora e inmersiva impresionante, lo que ha hecho que no



Fig. 9. Imagen de la reproducción de las cabañas neolíticas en el yacimiento neolítico de la Draga. © Museu d'Arqueologia de Catalunya. Arqueoxarxa. Foto: Josep Casanova.

sea necesario un gran esfuerzo para reforzar este aspecto. El del Toll ofrece características parecidas a Serinyà, un entorno evocador, la presencia de las cuevas (Toll, Toixoneres), que son cuevas propiamente dichas formadas por karts, mientras en las de Serinyà el agua tuvo un papel importante, pero por precipitación detrítica, en un reborde del llano de Usall, por el que se precipitó el agua dando lugar a travertinos detríticos. El Toll además ofrece un espacio con construcciones de cabañas de distintos periodos y culturas.

El parque neolítico de Ca n'Isach muestra una serie de cabañas neolíticas, que reproducen lo encontrado en el yacimiento. Por otra parte, el parque de Sant Llorenç de Montgai, muestra escenas de la evolución del hombre desde distintos aspectos, sin conexión con yacimientos concretos. Los yacimientos de la zona, no obstante, son importantes (cueva del Paleolítico Medio de la Roca dels Bous, campamento romano de Monteró…), pero no llenan el arco cronológico de la evolución de los complejos técnico-culturales. Este parque tiene una vinculación muy importante con el Departamento de Enseñanza de la Generalidad y experimentan constantemente con nuevos recursos didácticos.

Los parques romanos de *Iesso* y can Taco, ofrecen el enfoque de una presentación arquitectónica sugestiva, trabajada muy estrechamente entre el arquitecto Toni Gironés y el equipo de excavación correspondiente, en ambos casos dirigidos por Josep Guitart. Es una propuesta que insinúa, con materiales sencillos de construcción (gavillas y otros materiales poco nobles y muy corrientes o habituales en el entorno), los volúmenes del yacimiento. Es una propuesta que vale la pena visitar.

Finalmente, la Ciudadela de Rosas (siglo XVI) nunca se ha autodenominado como parque, pero en su interior conserva el antiguo asentamiento foceo de *Rhode* y la ciudad medieval de Rosas. También a la entrada muestra un museo que ayuda a contextualizar, lo que el visitante encontrará en el recinto, que esta rotulado y señalizado.

Las propuestas museográficas de los centros de interpretación

Las propuestas museográficas de los centros de interpretación, no suelen tenerse en consideración, pero hay cuatro que querría destacar.

La primera es el Espacio transmisor de Seró (2013). Es una interesante propuesta museográfica en un envoltorio arquitectónico de calidad. Es una propuesta del arquitecto Toni Gironès, que mereció el premio FAD, sorprendente por sugestiva y mágica, que prepara al visitante, anímicamente, antes de descubrir la exposición de la estela megalítica de Seró. Es una interesante muestra de cómo sin tecnologías, solo con la escenografía de una arquitectura inteligente, se puede comunicar con el público. En el espacio solo se expone la estela, desgraciadamente fragmentada. La arquitectura utiliza elementos concordantes con las edificaciones de su entorno, para así integrarse en él. Creo que es una de las presentaciones que merecen ser vista, aunque tengas que desplazarte al pre-pirineo leridano, en la población de Artesa de Segre y concretamente en la aldea de Seró.

Otra importante oferta es la cantera del Mèdol (2014), que contiene el yacimiento y el centro de interpretación. La propuesta ha sido financiada y ejecutada por ACESA. De hecho, a la cantera se accede por el área de servicio del mismo nombre de autopista AP7 y el Centro de Interpretación se encuentra en las mismas dependencias del área de servicios y cuenta con un interesante montaje multimedia. La cantera también ha sido señalizada y adaptada a la visita.

Otro ejemplo es el del Centro de Interpretación del poblado del Castellot de Bollvir (2015), conocido como Espacio Ceretania, en pleno Pirineo, en la comarca de la Cerdaña, incluido en la ruta de los íberos del Museo de Arqueología de Catalunya. La propuesta a pie del yacimiento es interesante, con multitud de interactivos multimedia y además en un marco paisajístico de gran belleza.

También cabe destacar el Centro de Interpretación del Pla de les Lloses, en Tona (2006). Se trata del centro de interpretación de un campamento romano, que ha proporcionado una información excelente de este tipo de asentamiento, en la zona subpirenaica. De hecho, solo aspectos técnicos legales, nos impiden hablar de un museo monográfico de yacimiento.

Finalmente, no querría acabar este recorrido sin mencionar los centros de interpretación del arte rupestre: El Cogul (2014), (fig. 10), los abrigos de la Ermita en Ulldecona (2006) y el Centro de interpretación del Arte Rupestre (CIAR) de las montañas de Prades en Montblanc (2005), que forman la ruta del arte rupestre levantino del MAC. Estos tres centros son imprescindibles para ordenar y seleccionar la visita a los siete abrigos con pinturas rupestres que muestran.



Fig. 10. Centro de visitantes de El Cogul, convertido en la antesala de la visita al abrigo de pinturas rupestres levantinas más conocido de Catalunya. El edificio se integra perfectamente al entorno paisajístico, tanto por la forma, como por el cromatismo. © Agència catalana de Patrimoni Cultural. Foto: Jordi Play.

A modo de conclusión

El liderazgo de las museografías en el ámbito local tiene una explicación en la crisis económica. Los municipios que han apostado por su patrimonio arqueológico han tenido acceso a subvenciones europeas, que les han permitido ejecutarlas, mientras que los museos financiados por la Generalitat y/o las diputaciones, no han tenido acceso a estas fuentes para avanzar en la renovación museográfica.

El proceso hacia la contextualización y la inmersión es irreversible, el protagonismo en estas nuevas implantaciones de la museografía *in situ*, al menos en Cataluña es evidente. El protagonismo de las nuevas tecnologías es indiscutible. Ahora bien, creo que las nuevas tecnologías a la larga pueden producir cansancio, lo que llevará a revalorizar el goce del paisaje y de las ruinas arqueológicas.

La museografía de los museos tradicionales también tendrá que recurrir a estos recursos, el público lo demandará. Por lo tanto, se producirá un equilibrio entre lo nuevo y los valores intrínsecos que no caducan. Del acierto de este equilibrio dependerá el éxito de las propuestas.

Se ha intentado dar una panorámica somera de la realidad museográfica en arqueología en Catalunya, sin entrar en detalles, pero creo que es un buen testimonio de lo que ha acontecido en este siglo. El proceso hacia la contextualización y a la inmersión es general, pero aquí hemos querido mostrar cómo se ha ido produciendo en Cataluña. Como siempre no están todas las propuestas, ni son todas las que aquí están, pero es bastante aproximado.

Bibliografía

Alcalde, G., y Burch, J. (2011): «La patrimonialització de l'arqueologia. Conceptualitzacions i usos actuals del patrimoni arqueològic al nord-est de la península ibérica», *Llibres*, 7. Girona, Institut Català de Recerca del Patrimoni Cultural.

Azuar Ruiz, R. (2013): *Museos, arqueología, democracia y crisis*. Gijón: Ediciones Trea.

Hernández, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Ediciones Trea.

Rueda, J. M. (2015): «The Archaeological Museum of Catalonia (MAC)» (en línea), *Nuova Museologia*, Revista diretta de Giovanni Pinna, n.os 32-33, pp. 85-90. Disponible en: <http://www.nuovamuseologia.it>.

VV. AA. (2011): «The musealization of the Roman villas». *Studies on the rural world in the Roman Period*, 6. Girona: Institut Català de Recerca del Patrimoni Cultural, Grup de Recerca Arqueològica del Pla de l'Estany, UMR 5140 Archéologie des societés Mediterranéenes de Lattes, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

De Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes a Museo de Arqueología de Catalunya: 170 años de arqueología en Girona

From Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes to Museo de Arqueología de Catalunya: 170 years of Archaeology in Girona

Ramon Buxó[1] (rbuxo@gencat.cat)
Museu d'Arqueologia de Catalunya–Girona

Resumen: La sede de Girona del Museu d'Arqueologia de Catalunya exhibe los materiales arqueológicos hallados en los yacimientos de las comarcas de Girona, desde la prehistoria hasta la Edad Media. Tiene su origen en el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, fundado en 1845 por la Comisión Provincial de Monumentos. Entre los primeros objetos que ingresaron en el Museo, cabe mencionar los procedentes de las excavaciones que la Comisión de Monumentos realizó en 1846 en Ampurias y las inscripciones y esculturas romanas de la ciudad de Gerona. Con motivo de la creación del Museo de Arte de Girona, en 1976, las colecciones de arte se trasladaron al antiguo Palacio Episcopal, quedando así el Museo de Sant Pere de manera exclusiva para la arqueología. Actualmente el Museo se encuentra instalado en dos espacios: en el monasterio de Sant Pere de Galligants se hallan las salas de exposición, mientras que los servicios centrales y la biblioteca se encuentran en el Centro de Pedret.

Palabras clave: Sant Pere de Galligants. Pedret. Gerona. Colecciones. Museo Arqueológico Provincial.

Abstract: The Girona branch of the Museu d'Arqueologia de Catalunya exhibits the archeological materials found in the sites of the region of Girona, from the prehistory to the middle Ages. It has its origin in the Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, founded in 1845 by the Provincial Commission of Monuments. Among the first objects that were brought to the museum, were those from the excavations carried out by the Monuments Commission in

[1] Museu d'Arqueologia de Catalunya–Girona. Monestir de Sant Pere de Galligants. C/ Pedret, 95. 17007 Girona.

1846 in Ampurias and the Roman inscriptions and sculptures of the city of Gerona. In 1976 the art collections were transferred to newly created Museo de Arte de Girona, to the old Episcopal Palace, thus remaining the Sant Pere museum exclusively for archaeology. Currently the museum is installed in two spaces: in the monastery of are the exhibition halls, while the central services and the library are in the Center of Pedret.

Keywords: Sant Pere de Galligants. Pedret. Gerona. Collections. Archaeological Provincial Museum.

La sede de Girona del Museo de Arqueología de Cataluña alberga los materiales arqueológicos hallados en las excavaciones arqueológicas de diversos yacimientos de las comarcas de Girona, desde la prehistoria hasta la Edad Media. Está formada sobre la institución museística más antigua de las comarcas de Girona, el Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes, fundado por la Comisión Provincial de Monumentos. Se da por buena la fecha de nacimiento el jueves 30 de octubre de 1845, cuando el *Boletín Oficial de la Provincia de Gerona* difunde una nota de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artístico, con el deseo de crear un museo provincial «en el que se recojan cuantos objetos artísticos puedan ser habidos en la provincia, con el objeto de cumplir por una parte con las órdenes superiores, y por otra contribuir a dar impulso a la ilustración del país».

1. El Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (1845-1936)

Entre los primeros materiales arqueológicos que ingresaron en el Museo, cabe mencionar los procedentes de las excavaciones que la Comisión de Monumentos realizó en Ampurias en 1846 y las inscripciones y esculturas romanas de Girona, halladas en las obras que se realizaban por aquel entonces en la ciudad. En años sucesivos se recibieron donaciones y depósitos de particulares, que incrementaron valiosamente el patrimonio. Además como órgano que era de la Comisión Provincial de Monumentos, recogió obras de arte procedentes de la desamortización, de adquisiciones efectuadas con las subvenciones de la Diputación de Girona, Obispado, Ayuntamiento de Girona, etc.

Durante mucho tiempo este fue el único museo de Girona, y fue el receptor de los materiales arqueológicos procedentes de todas las excavaciones oficiales realizadas en las comarcas de Girona, excepto las que a partir de los inicios del siglo xx llevó a cabo la Diputación de Barcelona en Ampurias.

Los primeros ingresos, procedentes fundamentalmente de la Ampurias romana, se materializarán entre los meses de septiembre y diciembre de 1846: entre ellos se custodian fundamentalmente el *Sarcófago de las Estaciones*, el pedestal conmemorativo de *vexillatio* de la *Legio VII Gemina* y el ara paleocristiana. Hasta el 10 de diciembre de 1857, momento en que el obispo Montón entregará a la Comisión de Monumentos el claustro de Sant Pere de Galligants, el Museo estaba ubicado, como también la Biblioteca Provincial, en el antiguo Instituto Escolar de la calle de la Força de Girona.

A partir de 1857 el Museo se instaló en el claustro del monasterio de Sant Pere de Galligants, abandonado por la comunidad de monjes benedictinos en 1836 en aplicación de las leyes desamortizadoras. El claustro, reconstruido en 1860, aún conserva su estructura primitiva con las columnas y capiteles historiados que conforman una notable muestra del románico catalán.

El 27 de junio de 1860 empiezan las obras de construcción de la galería superior del claustro del monasterio, pero el Museo, aún en obras, no fue abierto al público hasta el 29 de octubre de 1870. Será el 29 de octubre de 1877 cuando se inaugurará con las obras totalmente finalizadas. Entre esta fecha y julio de 1936, el ámbito dedicado a museo estará constituido por el claustro y su galería superior, conocida formalmente como sobreclaustro.

A partir de 1867, poco antes de su apertura como museo, aparece la figura del conservador como responsable de la gestión del museo. El primer conservador documentado es Joaquim Pujol i Santo, miembro destacado de la Comisión Provincial de Monumentos, aunque no será hasta después de la Guerra Civil, en 1939, cuando se introduce de manera definitiva la figura del director. En 1882 Enric Claudi Girbal publicará el catálogo de obras de arte y unos años más tarde, sobre el primer libro de registro de entradas de objetos, Joaquim Botet i Sisó reorganizará la instalación de los materiales del Museo y se inicia la redacción de las fichas de carácter general. Años después, en 1932, Joaquim Pla i Cargol publicará el catálogo de las obras de escultura y pintura que se encontraban depositadas en el Museo.



Fig. 1. Vista aérea de la sede de Girona del Museu d'Arqueologia de Catalunya–monasterio de Sant Pere de Galligants, 2017. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

La ubicación de los diversos objetos debió variar en función de las obras, pero en sus últimos años, según referencias identificadas a partir del inventario realizado por Lluís Busquets i Mollera entre 1929 y 1933, lápidas, esculturas, cuadros con fragmentos de mosaicos y materiales de construcción, es decir, los objetos de gran formato, estaban ubicados en las galerías norte y este del claustro. Mientras que la cerámica, vidrio, numismática y joyería, se encontraban emplazados en las vitrinas distribuidas en las galerías superiores del sobreclaustro, junto con las ánforas, compartiendo el espacio con la pintura y la escultura medievales y modernas (Pla, 1946a y 1946b) (fig. 1).

2. El monasterio de Sant Pere de Galligants: museo y monumento

El interés del Museo no está tan solo en las salas de exposición, sino también en el edificio que las acoge. El monasterio benedictino de Sant Pere de Galligants es uno de los monumentos más notables del arte románico catalán. Se construyó cerca de la muralla norte de Girona, en la orilla izquierda del río Galligants (fig. 2).

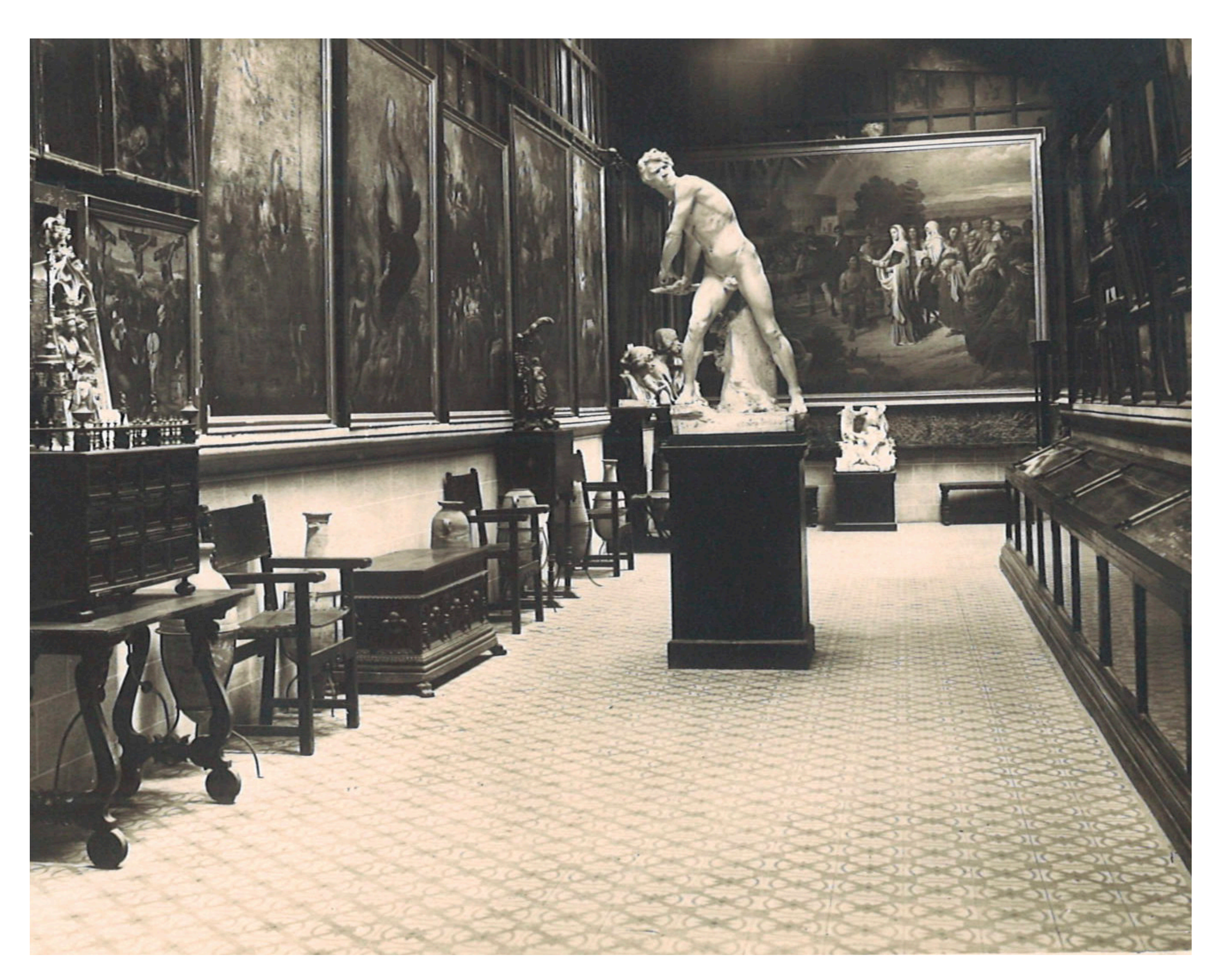


Fig. 2. Detalle de la galería superior o sobreclaustro del Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes de Girona, con materiales arqueológicos compartiendo el espacio con la pintura y la escultura modernas. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

Sant Pere de Galligants, tal como se conoce actualmente, fue construido hacia el año 1131, fecha en que Ramon Berenguer *el Gran* legó un importante donativo para sufragar las obras. No se conoce la fecha de fundación del monasterio, pero hay documentación desde finales del siglo X. De la construcción prerrománica que pudiera haber, no queda nada, pero la disposición del ábside del lado norte, junto con la puerta de carácter arcaico, hacen pensar en la existencia de un edificio anterior (Llorens, 2011).

La iglesia es de planta basilical, con tres naves separadas por pilastras que sustentan arcos semicirculares y crucero de brazos asimétricos, que le otorga gran singularidad al edificio. El ábside central, precedido por el presbiterio, está decorado con una cornisa de donde arranca la bóveda, y los arcos sobre semi-columnas rematadas con capiteles. En el brazo meridional, cubierto con bóveda de cañón, se conservan dos absidiolas abiertas a levante, mientras que en el septentrional, que está cubierto con cúpula sobre trompas, se abren dos absidiolas más, una hacia levante y la otra hacia el norte. El campanario está situado sobre esta cúpula.

Los ocho capiteles de la nave central, situados sobre las columnas que sostienen los arcos torales, son de grandes dimensiones y están decorados, cuatro con motivos vegetales, dos con animales y dos más con figuras antropomorfas. Los capiteles de la cabecera están decorados con figuras humanas y animales.

La puerta se abre hacia la fachada principal del edificio, orientada hacia poniente y está formada por dos cuerpos rectangulares separados por una moldura horizontal. La puerta presenta cinco arcos en gradación. Las bases recuerdan perfiles califales y los capiteles están decorados con animales míticos y estilizaciones vegetales. En el cuerpo superior de la puerta se conserva un gran rosetón, aproximadamente de tres metros y medio de diámetro, enmarcado en tres círculos esculturales. Presenta ocho arcos, entre los cuales hay pequeñas columnas, con un capitel en cada extremo.

El claustro es de planta rectangular. Reconstruido en parte a finales del siglo XIX, conserva los capiteles originales de las cuatro galerías. Los capiteles están decorados con temas del Nuevo Testamento, escenas de la vida de la época, y motivos geométricos, vegetales o animales.

Entre 1936 y 1939, el Museo fue sede, primero, del Patronato de Cultura y, más adelante, de la Comisión del Patrimonio Artístico y Arqueológico de la Generalitat republicana, integrada por personalidades destacadas del mundo cultural gerundense. Francesc Riuró será designado comisario delegado del Museo Arqueológico de Girona, reorganizando las colecciones y elaborando una guía del Museo, aunque ésta no se publicará hasta 1985. Durante este período, algunas de las colecciones no arqueológicas del Museo se trasladan a la Catedral y al Palacio Episcopal, inaugurado en 1935.

Después de la Guerra, el Museo fue transformado por el Estado en Museo Arqueológico Provincial, al mismo tiempo que se ocupa la iglesia de Sant Pere, hasta entonces iglesia parroquial y sin culto religioso desde 1936. El edificio fue declarado Monumento Histórico-Artístico en el año 1931 y el Museo en 1962.

Con motivo de la creación en 1976 del Museo de Arte de Girona, se escinden y separan las colecciones: los fondos artísticos medievales y modernos pasan a formar parte del nuevo Museo, mientras que las colecciones arqueológicas permanecen en Sant Pere de Galligants.

El 13 de noviembre de 1981 se inaugura una importante remodelación de los espacios de exposición, que afectarán especialmente la exposición permanente al claustro y a la galería superior del sobreclaustro. En 1992, es transferido a la Generalitat de Catalunya, en cumplimiento de la Ley de Museos de Catalunya de 1990, pasando a formar parte como sede de Girona del Museo de Arqueología de Cataluña. Actualmente, el Museo se encuentra instalado en dos espacios: en el monasterio de Sant Pere de Galligants, donde se hallan las salas de exposición permanente y temporal, mientras que los servicios centrales, con las oficinas, laboratorios y biblioteca, se encuentran en un edificio del Departamento de Cultura, sito en el Centro de Pedret de Girona.

3. El Museo Arqueológico Provincial (1939-1985)

Terminada la guerra, el Museo fue reabierto el 4 de agosto de 1939. Anteriormente, el 18 de enero del mismo año, había sido incorporado al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, a pesar de que la Comisión de Monumentos reconstituida en este momento mantuvo la titularidad de la parte de Bellas Artes. Con la cesión de la iglesia para uso del Museo, se amplía el espacio de exposición hasta la extensión actual.

Desde el punto de vista técnico, emerge con fuerza la figura de Miquel Oliva i Prat, conservador desde el año 1943 y director entre los años 1961 y 1974. Fue sustituido por Aurora Martín Ortega, permaneciendo como directora del centro hasta su jubilación en el año 2012.

El 25 de octubre de 1944 se inauguraba la Sala Ampurias, que se ubicará en la antigua sacristía construida por la Comisión, en el extremo del brazo meridional del transepto. Allí también se había instalado una muestra representativa de las colecciones emporitanas (griega y romana) del Museo, junto con el *Sarcófago de las Estaciones*, encastrado en un muro y encima de un pedestal de obra, y una reproducción del *Esculapio* de Ampurias (Oliva, 1945).

El resto de materiales de gran formato se ubicarán en las naves y en las absidiolas. En este sentido se emplazará el *mosaico de Teseo y Ariadna*, instalado en el suelo del transepto desde noviembre de 1941, y una copia pintada de tamaño natural del mosaico del circo fue colgada en el muro de la nave lateral sur de la iglesia (Oliva, 1950).

En el año 1971 el Servicio Técnico de Investigaciones Arqueológicas creado por la Diputación de Girona y la parte administrativa del Museo se trasladaron a la Casa de Cultura y unos años más tarde, el fondo artístico medieval y moderno se incorporó al Museo de Arte, junto con las colecciones del Museo Diocesano. A partir de 1981, todo el espacio de Sant Pere de Galligants se dedicará a Museo Arqueológico.

3.1. Las remodelaciones de 1981 y 1985

La necesaria restauración del sobreclaustro, que se encontraba en muy mal estado de conservación, y la inauguración del Museo de Arte el 7 de abril de 1979, ampliaron sustancialmente el espacio expositivo del Museo en Sant Pere de Galligants. Todo el fondo de arte medieval y moderno, así como las colecciones de vidrio y cerámica pasaron a formar parte del nuevo Museo. De esta manera, todo el espacio disponible de la iglesia, claustro y sobreclaustro, se podía dedicar a las colecciones arqueológicas.

A partir de este momento, las colecciones de prehistoria y época ibérica se organizaran de manera permanente en el sobreclaustro. Se exhibirán los objetos correspondientes al Paleolítico, Neolítico, Bronce y Edad de Hierro. Esta etapa ofrece una gran colección de urnas cinerarias, y otra sección está dedicada a la cultura ibérica y a los pueblos colonizadores fenicios y griegos.

Por otro lado, los materiales de época romana se distribuirán entre este espacio de la galería superior, la antigua sacristía, los dos brazos del transepto y las dos naves laterales de la iglesia. La sala cuarta de la nueva instalación del sobreclaustro servirá para explicar la secuencia cronológica y cultural de época romana, tardo-romana y visigótica entre el último período del siglo III a. C. y los primeros años del siglo VIII d. C. Por otro lado, la colección emporitana nuevamente organizada se mantendrá en la antigua sacristía (Martín *et alii*, 1981 y 1993).

Lápidas, escultura y miliarios se instalaran en la nave lateral sur de la iglesia, mientras que en el brazo meridional del transepto y sus absidiolas serán presentados una muestra de epigrafía, los altares paleocristianos de Ampurias y Rosas y el *mosaico de Teseo y Ariadna*, procedente de la villa romana de Bell-Lloc del Pla. Hay secciones con joyas y fragmentos de cerámica y otras dedicadas al culto de los muertos, con exvotos, urnas cinerarias, lámparas votivas, amuletos, etc. (fig. 3).



Fig. 3. Instalación en una de las naves laterales de la iglesia de los materiales de época romana en la década de los años ochenta. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

En la nave lateral norte se instalaran los sarcófagos procedentes de diversos monasterios desamortizados de Girona y una nueva sección dedicada a la arqueología subacuática, con materiales de época romana. También se dispusieron en este espacio un conjunto de lápidas sepulcrales hebreas procedentes del cementerio judío de la ciudad.

La donación de la colección Isidre Macau en 1985, compuesta de un considerable conjunto malacológico, minerales y objetos arqueológicos, obligará a una nueva remodelación. Esta colección se instalará en la sala de la antigua sacristía, donde hasta la fecha se exhibía la colección emporitana, que se verá desplazada.

4. Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona

El planteamiento museológico que hoy en día encuentran los visitantes es fruto de un proyecto de renovación, iniciada entre los años 2006 y 2009, y que posteriormente ha ido continuando hasta 2016.

4.1. La ordenación expositiva: la planta superior o sobreclaustro



Fig. 4. Sala ibérica del Museo, situada en la galería superior del claustro de Sant Pere de Galligants, 2017. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.



Fig. 5. Sala de época romana del museo, situada en la galería superior del claustro de Sant Pere de Galligants, 2017. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

La visita se inicia en la planta superior del claustro. A partir de la sala de Paleolítico, se pueden conocer los hallazgos arqueológicos de las comarcas gerundenses que abrazan cronológicamente desde el Paleolítico Inferior hasta la época visigótica. Los materiales de época ibérica y de época romana no se representan siguiendo la evolución histórica del período, sino que se distribuyen por temas genéricos que explican los rasgos básicos de las culturas ibérica y romana y su legado en la comarca de Girona (figs. 4 y 5).

El discurso expositivo en las vitrinas está complementado con plafones expositivos. Como en el resto de los períodos representados, existe un primer plafón del período histórico con un mapa y una breve explicación donde se localizan los yacimientos conocidos de las comarcas gerundenses. Los textos, en todos los plafones, están en tres idiomas: catalán, castellano e inglés.

La época romana se encuentra representada no solo en el espacio superior sino que continúa en las naves laterales de la iglesia, en la planta inferior. En el sobreclaustro se muestran las piezas de pequeño formato, distribuidas en varias vitrinas. La diversidad tipológica de las piezas, de los diferentes materiales y técnicas de elaboración es visible en todas las vitrinas, con la idea de enriquecer el discurso museológico y estético con la finalidad de hacer más atractivo los dos ámbitos.

Por otro lado, en el mismo espacio se encuentran expuestas todo un conjunto de ánforas de diferentes períodos. Para la exposición se construyó una estructura metálica de forma ondulante, para evocar una ola y el mar, donde están recogidas ánforas y grandes contenedores desde el Hierro Final hasta la época ibérica, que agrupa una cronología de los siglos VII a. C. al V d. C.

4.2. La nueva ordenación expositiva de la iglesia de Sant Pere

La exposición permanente de la época romana continua en las naves laterales de la iglesia de Sant Pere de Galligants. En estos dos espacios se encuentran expuestos los materiales pétreos de gran volumen y peso, que complementan el discurso de la sala romana de la galería superior. Hay aspectos nuevos, y se exponen objetos relacionados con las vías de comunicación, el mundo funerario y la religión, con las primeras menciones sobre el origen del Cristianismo.

Las naves laterales de la iglesia son el lugar donde se ha efectuado el esfuerzo más importante de la renovación museológica. Se partió de dos planteamientos básicos: los objetos expuestos en las dos naves laterales, con la idea de dejar libres la nave principal y la cabecera de la iglesia y la puesta en valor de cada pieza exhibida. Con esta idea se decidió colocar las piezas encima de peanas, y comportó la retirada del material expuesto directamente encima el suelo desde hacía muchos años.

Los últimos cambios de ámbito museológico que se han producido recientemente han sido sobre dos de las piezas centrales del fondo del Museo. Se trata del *Sarcófago de las Estaciones* y el *mosaico de Teseo y Ariadna*. El *sarcófago de las Estaciones*, procedente de Ampurias, es una de las joyas de este fondo: ingresado a principios del siglo XX, desde el año 1944 estaba expuesto en un lateral de la antigua sala Ampurias. Se trasladó en 2013, y después de una acción importante de restauración, desde 2014 se exhibe en la nave lateral izquierda de la iglesia (fig. 6).

Otra pieza importante que ha sido recuperada es uno de los mosaicos romanos del Bell-Lloc del Pla (Girona). Como en el caso del sarcófago, el mosaico se encontraba presentado encima del suelo, en un lado del transepto. De la misma forma que el objeto anterior, con su restauración total y la nueva propuesta expositiva, desde el año 2016 el mosaico está integrado en el discurso global de la exposición permanente, en la nave lateral derecha de la iglesia.

Las renovaciones museográficas que, a pequeña escala, se han ido efectuando estos últimos años, han servido para exhibir nuevos materiales procedentes del depósito de materiales de las comarcas gerundenses que gestiona el propio Museo, con el esfuerzo de presentar una imagen de museo vivo y en constante renovación.



Fig. 6. Nave lateral norte de la iglesia de Sant Pere de Galligants con la museología actual de época romana. Al fondo se puede observar la nueva ubicación del Sarcófago de las Estaciones, procedente de Ampurias, 2017. Foto. S. Comalat; Archivo fotográfico MAC-Girona.

5. Las políticas de conservación de las colecciones del Museo en el marco expositivo del monasterio

En el marco de un museo que se encuentra en el interior de un edificio histórico y monumento, como es el caso de Sant Pere de Galligants, el reto es mucho más difícil. Entre los años 2006 y 2007, empezó la renovación de los contenidos teóricos e históricos de la exposición permanente del Museo en la galería superior del claustro, y el año 2009, prosiguió con la colección presentada en la iglesia. El proceso perseguía reconciliar edificio, colecciones y discurso histórico, y añadía una nueva consideración: que ningún factor de la exposición fuera catalizador de futuros mecanismos de degradación (fig. 7).

Desde el año 1996, la colección expositiva (sobre todo de época romana) se presentaba dispersa en la mayoría de espacios de la iglesia, a partir de los objetos más significativos conservados en el Museo, con independencia de la materia con que estuvieran confeccionados y las condiciones requeridas para su conservación. Objetos de materiales diversos, por otra parte, que se exhibían en un espacio donde las condiciones de temperatura y humedad



Fig. 7. Panorámica del interior de la iglesia, con la estructura de las tres naves y situación de la museología durante la reforma, 2011. Foto. Jordi S. Carrera; Archivo fotográfico MAC-Girona.

ambientales incidían su estabilidad, sobre todo en el caso de piezas de naturaleza metálica, vítrea y orgánica que lo acusaban notablemente, y de manera menos notoria en los elementos pétreos.

Conscientes de que las condiciones de conservación en la iglesia de Sant Pere eran difícilmente controlables (tanto a nivel del espacio como en particular de los objetos en vitrina), se planteó la visibilidad de limitar la exposición y presentarla exclusivamente en las salas del sobreclaustro, pero esta medida implicaba dejar de mostrar sepulcros, lápidas, elementos constructivos y un mosaico, entre otros objetos, que por cuestiones de volumen y peso no podían ser acogidos en las salas superiores del Museo. Con este cambio se conseguía que los objetos metálicos y los de naturaleza vítrea y orgánica estuvieran en un entorno donde las condiciones, si bien no llegarían a ser las óptimas, al menos no registraban fluctuaciones extremas ni muy bruscas.

Pero al margen de estos procesos de prevención, una de las problemáticas más difíciles de resolver respondía a la irreversibilidad de los sistemas expositivos planteados, en gran parte resueltos con elementos de hierro, ladrillo y cemento, y al uso de adhesivos en la colocación de pernos de anclaje en algunas de las esculturas. Los dos sistemas respondían a la antigua intervención de musealización que perseguía garantizar la solidez de los elementos exhibidos, pero por el contrario se producirían lesiones irreversibles en los originales que en la actualidad hemos podido evitar y aportar soluciones igualmente seguras, pero reversibles e inocuas.

6. La comunicación y la transmisión de conocimiento en el MAC-Girona

Los visitantes de los museos y de las exposiciones, independientemente de la edad y del nivel sociocultural al que pertenecen, asisten a una exhibición no solo con la finalidad de obtener una experiencia estética en un espacio de ocio, sino que al mismo tiempo aspiran a lograr objetivos didácticos de aprendizaje (fig. 8).



Fig. 8. Exposición temporal «3 Mosaics 3 Museus» en la nave central de la iglesia de Sant Pere de Galligants, 2016. Foto: Jordi Milian; Archivo fotográfico MAC-Girona.

Las materias y los contenidos de los museos se diseñan en función de un público experto e interesado, pero la didáctica y las herramientas pedagógicas disponibles se encuentran supeditadas por la estética y el esquema global de la presentación, por las limitaciones espaciales o por la información de inventario básica de cada objeto.

Un ejemplo de esta problemática es el espacio expositivo en el Museo de Girona. Las piezas exhibidas se encuentran se agrupan según temática de interés, y la información de cada objeto se complementa con algunas ilustraciones que ayudan a contextualizarlas. Además, en el caso de la galería superior, el mobiliario donde se encuentran las piezas fue diseñado en la década de los años ochenta del siglo xx, en un momento donde el público general y no experto, no figuraba como visitante diana de los museos de arqueología. Frente a esta dificultad, desde el Museo se han intentado paliar los déficits mediante diferentes estrategias de difusión, y tal y como hemos comentado anteriormente, se ha procedido a ordenar nuevos espacios expositivos.

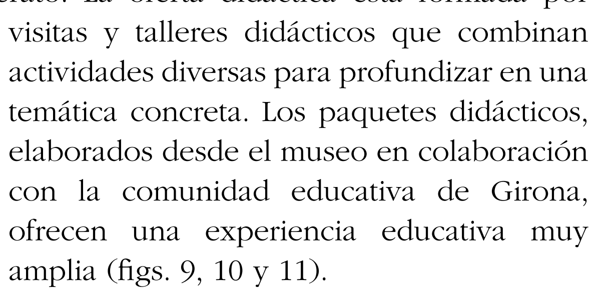
Por otro lado, la ubicación del Museo y de su contenido, configurado por el potencial del edificio y de la exposición permanente, permite ofrecer a la comunidad educativa un abanico de actividades de diferentes temáticas, adaptadas a diferentes ciclos formativos, desde la educación primaria hasta el bachillerato. La oferta didáctica está formada por

visitas y talleres didácticos que combinan actividades diversas para profundizar en una temática concreta. Los paquetes didácticos, elaborados desde el museo en colaboración con la comunidad educativa de Girona, ofrecen una experiencia educativa muy amplia (figs. 9, 10 y 11).



Fig. 9. Sala habilitada en la galería superior del Museo dedicada a talleres escolares, 2016. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

7. La extensión del Centro de Pedret

Los servicios de soporte científico, técnico y material del Museo de Sant Pere de Galligants están situados en el Centro de Pedret. Además de los despachos, la biblioteca y los laboratorios de conservación-restauración, se



Fig. 10. Participantes escolares en el taller de mosaicos, 2016. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.



Fig. 11. Participantes en actividades y visitas guiadas de la colección permanente del Museo, 2016. Foto: Archivo fotográfico MAC-Girona.

encuentran los espacios adecuados para llevar a cabo los trabajos de limpieza, clasificación e inventario de materiales arqueológicos. Por otro lado, las dependencias recogen los almacenes con las reservas y depósitos de los materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones realizadas en la ciudad y las comarcas de Girona.

La biblioteca se origina en el año 1866, a partir de un fondo histórico, legado de los herederos de Francesc Montsalvatge i Fossas, y de la biblioteca de la Comisión Provincial de Monumentos de Girona. Junto con este legado histórico, la biblioteca contiene fundamentalmente publicaciones relacionadas con la prehistoria y la arqueología, aunque también dispone de un importante conjunto sobre historia medieval. El fondo se puede consultar en línea y está integrado en el Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña (CCUC) y en el catálogo de las Bibliotecas Especializadas de la Generalitat de Catalunya (BEG).

El archivo del Centro de Pedret conserva, además de la documentación generada por el propio Museo, diversos fondos documentales relacionados con la preservación del patrimonio arqueológico y monumental de las comarcas gerundenses desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1980. Cabe destacar la colección Enric Botet i Sisó comprada por la Comisión de Monumentos en 1934, el fondo Francesc Riuró i Llampart vinculado a la restauración monumental y el del aparejador del SDPAN Joan Sanz i Roca, y los fondos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN)-Delegación Provincial de Bellas Artes (1940-1974), y de la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas-Delegación Provincial del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas (1941-1974).

La extensión de Pedret es el resultado de la colaboración entre la Generalitat de Catalunya y la Diputación de Girona, hecho que comportó la rehabilitación del antiguo centro geriátrico de Pedret por parte de la Diputación de Girona y la construcción de un gran almacén en los terrenos adyacentes a este edificio, como sede de todos los servicios relacionados con la arqueología de las comarcas de Girona.

Bibliografía

Llorens, J. M. (2011): *Sant Pere de Galligants. Un monasterio a lo largo del tiempo.* Girona: Catálogo del Museu d'Arqueologia de Catalunya - Girona.

Martín, M. A.; Nieto, F. X.; Pons, E., y Soler, N. (1981): *El Museu Arqueològic de Sant Pere de Galligants.* Girona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona.

– (1993): *El Museo Arqueológico de Sant Pere de Galligants.* Girona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Diputació de Girona.

Oliva, M. (1945): «La colección ampuritana del Museo Arqueológico de Gerona», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1944*, pp. 95-106.

– (1950): «Restos romanos del Museo. Sección Lapidaria (Instalaciones de 1948)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1948-1949*, pp. 74-88.

Pla Cargol, J. (1946a): *Gerona arqueológica y monumental.* Gerona-Madrid: Dalmau Carles, Pla.

– (1946b): *Los museos de Gerona.* Gerona-Madrid: Dalmau Carles, Pla.

El Museo Monográfico de Ullastret: génesis y desarrollo de un proyecto innovador

The Ullastret Monographic Museum: the genesis and development of an innovative project

Gabriel de Prado (gdeprado@gencat.cat)
Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret

Resumen: El descubrimiento de la ciudad ibérica de Ullastret, en 1931, atrajo inmediatamente el interés de la comunidad científica de la época aunque, por diferentes motivos, las primeras excavaciones arqueológicas no se iniciaron hasta el año 1947 bajo la dirección del profesor Luis Pericot.

La relevancia de los primeros resultados llevó a plantear, a mediados de los años cincuenta, la necesidad de crear un museo monográfico dedicado a la exhibición de los objetos aparecidos en las sucesivas campañas de excavación. Esta demanda fue atendida inmediatamente por la Diputación Provincial de Gerona, institución propietaria y gestora del yacimiento, que encargó y financió los trabajos oportunos para la construcción del museo, el cual fue inaugurado en 1961.

La creación del Museo Monográfico de Ullastret, precedente de la actual sede del Museu d'Arqueologia de Catalunya, responde a una singularidad en el panorama museístico español de mediados del siglo pasado. Efectivamente, el desarrollo de lo que hoy conocemos como museos de sitio es un modelo que se ha consolidado de manera extendida en estas últimas décadas.

Palabras clave: Museo de sitio. Arqueología. Museografía. Puig de Sant Andreu. Cultura ibérica.

Abstract: The discovery of the Iberian town of Ullastret in 1931 attracted the immediate interest of the scientific community of the time, although, for various reasons, the first archaeological excavations did not begin until 1947 under the direction of professor Luis Pericot.

The importance of the initial results led, in the mid-1950s, to calls for the creation of a monographic museum in which to exhibit the finds from the successive excavation campaigns. These calls were acted on immediately by the Gerona Provincial Government, the institution that owned and managed the archaeological site. It commissioned and financed the work for building the museum, which was opened in 1961.

The creation of the Ullastret Monographic Museum, the predecessor of the present-day branch of the Museu d'Arqueologia de Catalunya, was a singular event in the panorama of Spanish museums in the mid-twentieth century. In fact, what we know today as a site museum is a model that has become widespread in recent decades.

Keywords: Site museum. Archaeology. Museography. Puig de Sant Andreu. Iberian culture.

1. Introducción y antecedentes históricos

El conjunto de época ibérica de Ullastret (siglos VI-II a. C.), declarado Bien de Interés Cultural con categoría de zona arqueológica, se encuentra ubicado en el extremo nordeste de la península ibérica y está considerado como uno de los complejos arqueológicos más importantes de la Edad del Hierro en el contexto del Mediterráneo occidental. Está formado por una densa red de yacimientos de diferentes tipologías (hábitats, necrópolis, canteras, caminos…), entre los cuales destacan los dos núcleos de hábitat mayores del Puig de Sant Andreu y de la Illa d'en Reixac (Ullastret). Ambos asentamientos habrían funcionado de manera conjunta, constituyendo lo que se podría considerar una auténtica ciudad que, a su vez, sería la capital del territorio atribuido por algunos autores clásicos a la tribu o pueblo de los *indiketes*.

Aunque se tiene constancia de que a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX ingresaron en el Museo de Gerona de algunos fragmentos cerámicos procedentes del Puig de Sant Andreu de Ullastret, se puede considerar que el descubrimiento científico del yacimiento no se produce hasta el año 1931. Efectivamente, en noviembre de ese año Luis Pujol i Massaguer, miembro de la sociedad de defensa y restauración del patrimonio «Amics de l'Art Vell», comunica por carta a la dirección de la entidad la existencia de una ruinas de gran interés en el término municipal de Ullastret. El motivo principal de la misiva era denunciar la destrucción que estaba sufriendo el yacimiento del Puig de Sant Andreu, debido al expolio de grandes bloques de piedra para la construcción de una carretera.

Ante dicha denuncia, durante el mismo mes de noviembre de 1931, se realiza una primera visita e inspección al lugar en la cual participan, además del propio Luis Pujol i Massaguer, los arqueólogos Josep de Calassanç Serra i Ràfols y Josep Colominas. Inmediatamente se percatan de la importancia del asentamiento y de la necesidad de protegerlo para evitar el continuado expolio del mismo, que había sido especialmente intenso en los años precedentes. El interés del hallazgo hace que en fechas sucesivas se desarrollen otras visitas al yacimiento, como la del mismo Josep Colominas junto al arquitecto Josep Gudiol o la del profesor Luis Pericot acompañando al arqueólogo Adolf Schulten. A partir de este momento se empieza a plantear la necesidad de protegerlo de una manera efectiva y, en este sentido, se consigue que el 5 de septiembre de 1935 la Consejería de Cultura de la Generalitat de Cataluña incoe expediente para incluir el yacimiento en el Registro del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico de Cataluña, siendo declarado e incluido en dicho registro de manera definitiva el día 6 de julio de 1936.

En el período que va desde su descubrimiento hasta el año 1936 hubo una aparente intención de comprar algunos terrenos para iniciar excavaciones arqueológicas (Oliva, 1961). Uno de los principales promotores sería el arquitecto Rafael Masó, que visitó el yacimiento en diversas ocasiones y fue autor de un croquis topográfico del mismo. No obstante, estos propósitos no se llevaron a cabo y el estallido de la Guerra Civil supuso un freno en las aspiraciones de iniciar una exploración arqueológica programada y sistemática del sitio (fig. 1).

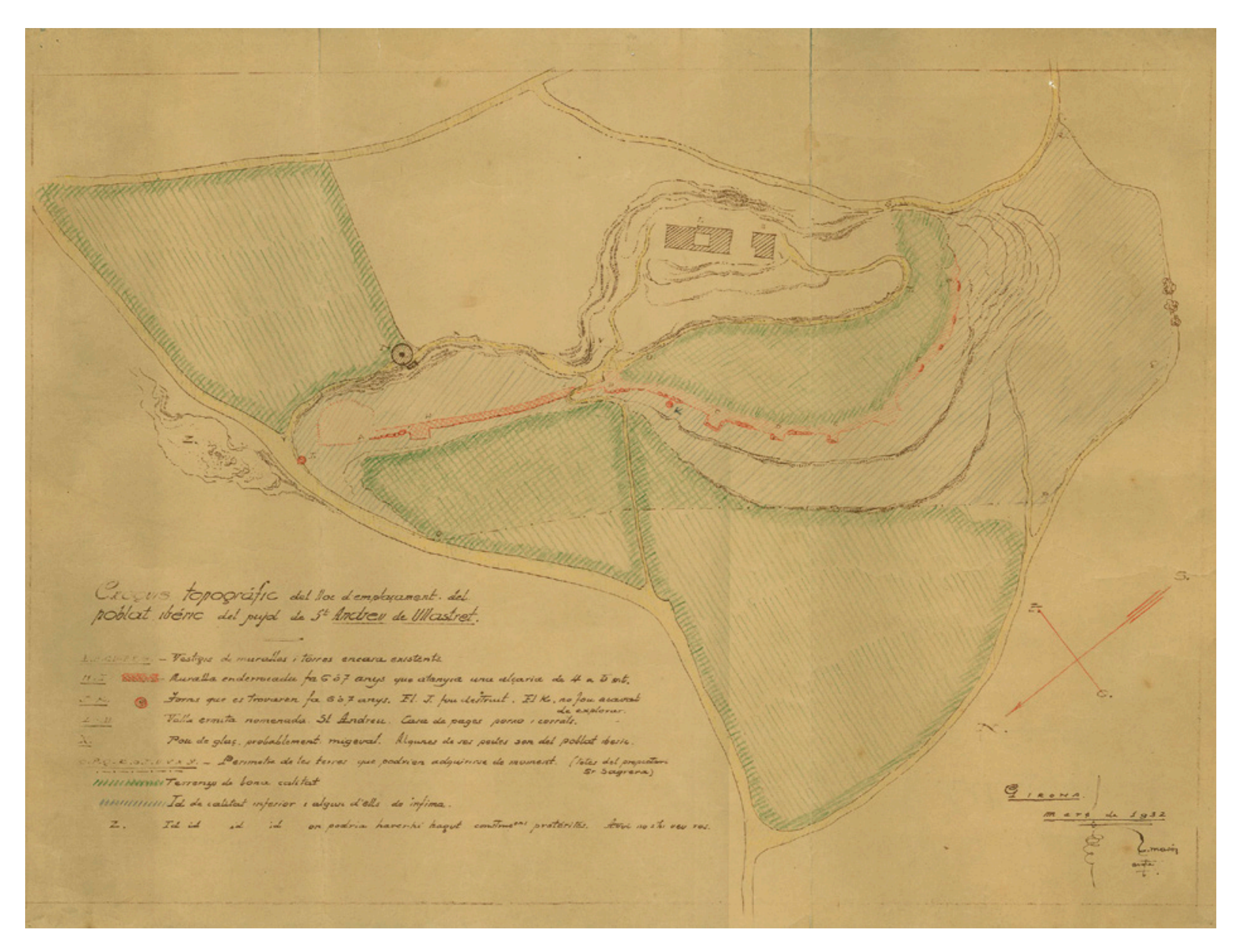


Fig. 1. Croquis topográfico del Puig de Sant Andreu realizado por el arquitecto Rafael Masó en el año 1932. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret.

El interés por el yacimiento se mantuvo después de la Guerra, tal como se explicita en un artículo de Serra i Ràfols que aparece en el noticiario arqueológico de la revista *Ampurias* (1945-1946). En esta publicación se repasan las vicisitudes del descubrimiento, acaecido años antes, y se exponen los datos obtenidos a partir de las primeras exploraciones del lugar, acabando con un apartado donde se destaca la importancia que tendría poder iniciar excavaciones arqueológicas.

El propósito de intervenir en el yacimiento era compartido por otros investigadores, especialmente por el profesor Luis Pericot, que sería finalmente el impulsor de una primera campaña de excavaciones en noviembre de 1947, dirigida sobre el terreno por su joven

colaborador Miguel Oliva[1]. Esta intervención se basó en la realización de diversos sondeos aislados, distribuidos de manera aleatoria por toda la colina, para intentar delimitar la extensión del yacimiento y su horizonte cronológico.

En 1949 se llevaron a cabo nuevos sondeos, en los cuales también colaboró el profesor Pedro de Palol, y a partir del año 1952 las excavaciones se desarrollaron con una periodicidad anual, incorporándose al Plan Nacional de Excavaciones. También en ese momento se implicó la Diputación Provincial de Gerona que, en 1953, empieza a formalizar la compra de los primeros terrenos en los que se halla el yacimiento.

Después de estas primeras campañas de excavación el yacimiento empieza a ser conocido y aparecerá profusamente en la bibliografía científica desde mediados del siglo XX. Asimismo, el escritor ampurdanés Josep Pla empezó a divulgar la existencia y la importancia del asentamiento en algunos de sus escritos periodísticos y literarios, lo cual sirvió para reforzar el impacto que tuvieron los primeros resultados de las excavaciones que, en estos primeros años, se centraron sobretodo en poner al descubierto una buena parte de la muralla occidental del asentamiento (fig. 2).



Fig. 2. Trabajos de excavación en la zona de la muralla occidental del Puig de Sant Andreu a inicios de los años cincuenta del siglo pasado. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret.

---

[1] Miguel Oliva, primero conservador y después también director del Museo Arqueológico Provincial de Gerona, fue desde el inicio y *de facto* el director de las excavaciones en Ullastret y con el tiempo llegó a ser la cabeza visible de la arqueología gerundense durante el tercer cuarto del siglo XX (Nolla, 2003).

2. La creación del Museo Monográfico de Ullastret

Después de estas primeras campañas de excavación arqueológica, ante la importancia que empezó a cobrar el asentamiento, el profesor Luis Pericot empezó a plantear la necesidad de crear un museo monográfico en el lugar. La voluntad era la de poder mostrar al público los objetos hallados en las excavaciones y asimismo ofrecer una infraestructura mínima para acoger a los visitantes que empezaban a frecuentar el lugar. A tal efecto, el mismo Pericot redactó un informe, que fue remitido a la Comisión de Educación, Deportes y Turismo de la Diputación Provincial de Gerona, expresando la oportunidad e importancia de llevar a cabo este propósito.

La petición fue atendida por la corporación provincial que, en abril de 1957, aprobó la redacción de un proyecto de construcción de un museo monográfico en el Puig de Sant Andreu, siendo encargado al arquitecto provincial Joaquim Maria Masramon. Además de la edificación destinada propiamente a Museo, también se contempló la necesidad de construir una vivienda para el guarda de las instalaciones.

El proyecto arquitectónico se basó en la construcción de un nuevo edificio, ubicado en la parte alta de la colina, integrando los restos arquitectónicos conservados de un santuario interparroquial dedicado a San Andrés, que ya aparece documentado en 1296, y de un pequeño castillo de época carolingia que se conservaba muy parcialmente (fig. 3).

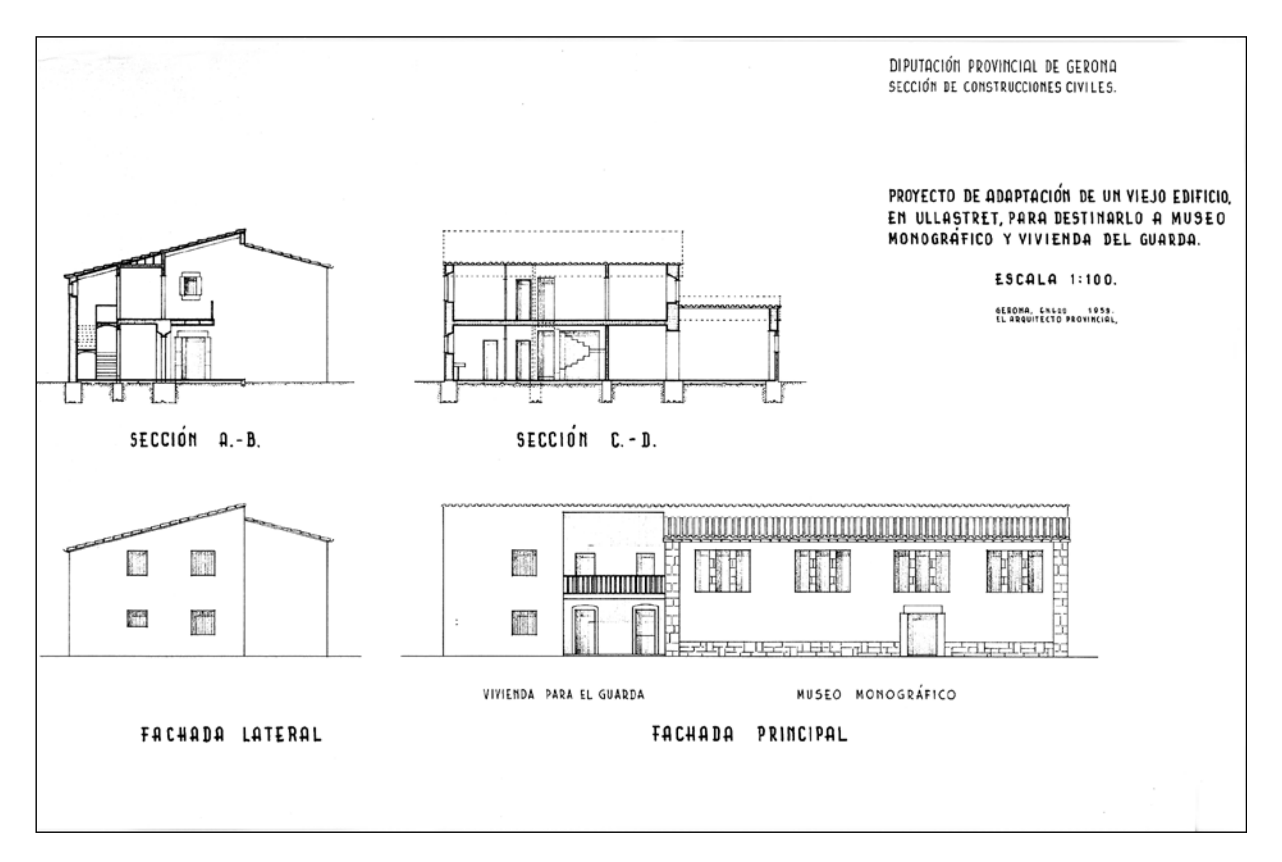


Fig. 3. Alzados y secciones del proyecto de construcción del museo monográfico de Ullastret realizado por Joaquim Maria Masramon. Archivo Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret.

Las obras se iniciaron en 1958 con el derribo de una antigua casa de payés adosada a la parte de la iglesia conservada, y se prolongaron de manera discontinua durante varios años basándose siempre en el proyecto inicial. En dicho proyecto, en cierto modo, se reflejan las características básicas de la obra arquitectónica de Joaquim Maria Masramon, basada en la austeridad en el concepto y en los materiales, así como una especial sensibilidad en el tratamiento de la iluminación de los espacios interiores.

A nivel museográfico, el proyecto se basaba en el concepto clásico de exhibición de objetos que estaban estructurados, básicamente, siguiendo un criterio tipológico y, en algunos casos, también cronológico. Con esta finalidad se diseñaron tres tipos de vitrinas, que fueron distribuidas de manera anárquica por toda la antigua nave reconstruida de la capilla de época medieval (fig. 4). Complementando estas vitrinas, se instalaron mapas y dibujos explicativos, además de incluir algunos pequeños montajes museográficos. Éstos, aunque modestos, no eran habituales en los museos españoles de aquel momento y seguramente fueron sugerencia de alguno de los arqueólogos de renombre internacional que habían visitado el yacimiento (Ferré, 2014).

Finalmente, el Museo Monográfico de Ullastret se inauguró el 9 de julio de 1961, aprovechando la presencia en la provincia del director general de Bellas Artes, cargo que en aquel momento ostentaba el profesor Gratiniano Nieto. El acto fue revestido de gran solemnidad, con la presencia de un gran número de autoridades civiles y militares del momento, así como personalidades del mundo cultural como el escritor Josep Pla o el pintor Salvador Dalí (fig. 5).

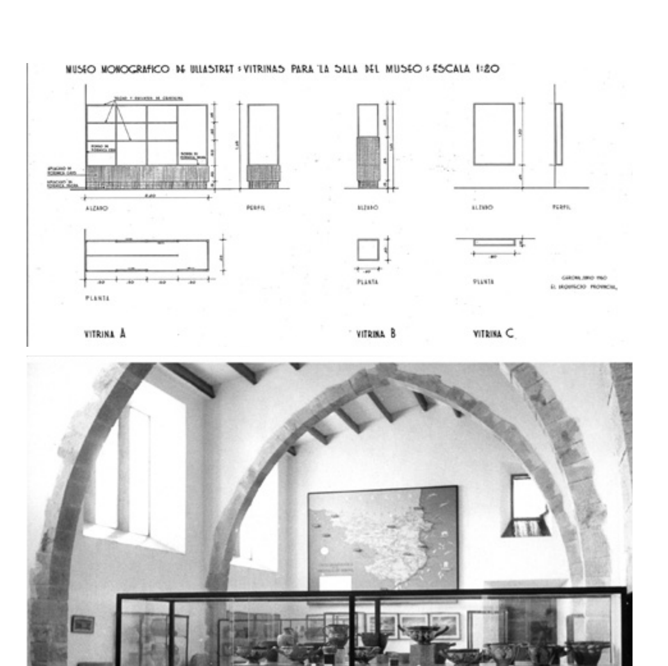


Fig. 4. Diseño de las diferentes tipologías de vitrinas previstas en el proyecto de construcción del museo monográfico y fotografía de una de ellas. Arxiu General de la Diputació de Girona.



Fig. 5. Imagen del interior del museo monográfico el día de su inauguración el 9 de julio de 1961. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret.

El Museo, que inicialmente constaba de una única sala, fue ampliado muy poco tiempo después. Efectivamente, en 1966 se construyeron dos pequeñas salas anexas a la principal y se edificó un almacén arqueológico que permitió, a partir de ese momento, que los materiales extraídos de las excavaciones quedasen depositados en el propio Museo y no en el Museo Arqueológico Provincial de Gerona, tal como se había estado haciendo hasta ese momento.

La singularidad o innovación que supuso crear un museo de estas características en el contexto museológico de mediados del siglo xx en España es remarcable. De hecho, el concepto de museo de sitio todavía no se había desarrollado como tal en ese momento, aunque en cierto sentido podríamos asimilarlo al de museo monográfico. En cualquier caso, se trata de una tipología de museo excepcional en el contexto al que nos referimos. Efectivamente, si nos basamos en los datos que se pueden extraer del *Decreto 474/1962, de 1 de marzo, por el que determinados Museos son declarados monumentos histórico-artísticos*, a inicios de los años sesenta en España se declaran monumentos histórico-artísticos un total de 128 museos, de los cuales solamente ocho se pueden asimilar a esta categoría de museo monográfico o de sitio vinculado a un yacimiento o conjunto arqueológico.

Actualmente, a partir de los datos obtenidos en 2017 del *Directorio de museos y colecciones de España* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), se constata que el número de museos o colecciones vinculadas a un yacimiento o conjunto arqueológico en el Estado español ha crecido notablemente y supera el centenar, de un total aproximado de unos 1500 museos y colecciones registrados. El desarrollo de este tipo de equipamientos museísticos que, juntamente con los centros de interpretación, promueven el conocimiento del bien patrimonial *in situ* se ha incrementado en paralelo al significativo aumento del número de museos y colecciones en estas últimas décadas.

No obstante, en el período en el cual se gesta la creación del Museo Monográfico de Ullastret, y hasta unas décadas más tarde, la exhibición de la arqueología y el patrimonio artístico se concentraban casi exclusivamente en los museos provinciales, que ejercían las funciones de representación territorial a nivel de la gestión y divulgación de las colecciones procedentes de la demarcación correspondiente.

En la provincia de Gerona, sin embargo, ya existía uno de los pocos museos monográficos existentes en aquel período en España, concretamente el que se encontraba ubicado en las ruinas grecorromanas de Ampurias. Efectivamente, aprovechando las ruinas de un antiguo convento emplazado sobre los restos arqueológicos, en 1916 se construyó un edificio que, entre otras funciones, se destinó a exponer algunos de los materiales recuperados en las primeras excavaciones. Después de la Guerra Civil las instalaciones del Museo se ampliaron y el conjunto pasó a ser gestionado por la Diputación Provincial de Barcelona, dependiendo orgánicamente del Museo Arqueológico de Barcelona.

El hecho de que un yacimiento arqueológico de primera magnitud ubicado en la provincia de Gerona estuviera gestionado por la Diputación Provincial de Barcelona debió de influir, sin duda, en los responsables de la Diputación Provincial de Gerona que, desde el

primer momento, apostaron decididamente por apoyar los trabajos arqueológicos en Ullastret e iniciaron la compra de los terrenos ante la importancia que iba adquiriendo el conjunto. Este hecho, juntamente con el prestigio que gozaba el profesor Pericot en la provincia, donde ostentaba el poder absoluto en lo que a arqueología se refiere (Gracia, 2016), explican la rápida respuesta a la petición del mismo para crear un museo monográfico en el lugar. De este modo, la corporación provincial disponía de un equipamiento que le permitía proyectarse en el ámbito arqueológico más allá del propio Museo Arqueológico Provincial, reivindicando su papel como organismo dedicado a la promoción y la salvaguarda del patrimonio gerundense.



Fig. 6. Imagen actual del interior del museo con la presentación museográfica proyectada a inicios de los años noventa del siglo pasado. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Foto: Josep Casanova.

3. *Addenda*: presente y futuro del Museo

En este último apartado queremos ofrecer, en forma de *addenda*, una síntesis del presente y de los proyectos de futuro de este Museo. No obstante hay que repasar también, aunque brevemente, algunos hechos destacados en el desarrollo del mismo durante las últimas décadas y, en este sentido, el más importante fue el cambio de titularidad y de responsabilidad en la gestión.

Efectivamente, mediante la Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de museos (DOGC n.º 1367, de 14-11-1990), se estableció que las ruinas y Museo Monográfico de Ullastret se integrasen en la estructura del Museu d'Arqueologia de Catalunya. De esta manera, la propiedad y la gestión del mismo pasaron de la Diputació de Girona a la Generalitat de Cataluña.

Otro hecho significativo fue el de la renovación integral del Museo a inicios de los años noventa del siglo pasado. Desde su inauguración en 1961, además de crearse dos pequeñas salas anexas en 1966, solamente se habían hecho algunas reestructuraciones puntuales, como por ejemplo añadir dos vitrinas con materiales de la necrópolis del Puig de Serra el año 1984. Por todo ello se decidió redactar un nuevo proyecto, que fue ejecutado entre los años 1994 y 1995, con la voluntad de presentar al visitante la cotidianidad y los aspectos más relevantes de la cultura ibérica en el nordeste peninsular aunque, lógicamente, con un especial enfoque en los propios yacimientos iberos de Ullastret. Además también se realizaron importantes mejoras arquitectónicas en el conjunto de las instalaciones (fig. 6)

Desde la adscripción del Museo Monográfico de Ullastret al Museu d'Arqueologia de Catalunya, quedarán definidas las funciones principales de esta sede que estarán dirigidas a conservar, investigar y difundir el patrimonio arqueológico, mueble e inmueble, de época ibérica del conjunto de Ullastret (Prado, e. p.).

En el ámbito de la conservación, el Museo gestiona un patrimonio inmueble que incluye los yacimientos del Puig de Sant Andreu e Illa d'en Reixac, así como los edificios que albergan el museo y las dependencias anexas con los servicios internos del mismo. En relación al patrimonio mueble, este está formado por más de 5000 objetos individualizados y registrados, además de una cantidad superior a 6000 cajas con todos los materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones realizadas en los yacimientos de Ullastret desde sus inicios hasta la actualidad. Entre los trabajos más recurrentes se encuentran los de documentación e informatización de los objetos registrados, la diagnosis y restauración de objetos y estructuras arqueológicas, la atención a los investigadores y la gestión de préstamos de objetos para exposiciones temporales (fig. 7).

Por lo que respecta a la investigación, esta constituye un elemento clave en el desarrollo del conocimiento y, en este sentido, el Museo actúa necesariamente de elemento transmisor de este conocimiento a la sociedad. Por todo ello, desde el Museo se promueven y desarrollan proyectos propios y en colaboración con organismos e instituciones de ámbito nacional e internacional (Codina; Martín, y Prado, 2012). Entre los proyectos en curso cabría destacar el estudio de las estructuras y los materiales de la necrópolis del Puig de Serra,



Fig. 7. Vista actual del exterior del Museo y de las dependencias de trabajo interno anejas. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Foto: Josep Casanova.

la definición de las aglomeraciones urbanas a través de modernas técnicas de prospección geofísica, el reestudio del área sacra del Puig de Sant Andreu, una relectura del fenómeno de las cabezas cortadas exhibidas como trofeos de guerra a través de los últimos hallazgos y la excavación de un monumental foso defensivo avanzado al trazado occidental de la muralla del Puig de Sant Andreu.

En el apartado de divulgación, en relación con las líneas de trabajo enfocadas al público, hay que subrayar que constituyen un elemento clave en el conjunto de la actividad del Museo. La creación de nuevas herramientas que permitan acercar y hacer más inteligible el patrimonio arqueológico de este conjunto al público en general es una prioridad. En este sentido, se ha apostado por la creación o participación en exposiciones temporales, en colaboración con otras sedes del Museu d'Arqueologia de Catalunya, y también se trabaja en el diseño de nuevas actividades que complementen la visita, así como la divulgación de la cultura ibera a través de jornadas de recreación histórica. Muy recientemente se ha realizado una reconstrucción virtual en 3D de todo el conjunto, en la cual se ha aplicado y volcado todo el conocimiento arqueológico, siguiendo criterios de máxima rigurosidad científica,



Fig. 8. Detalle de la sala inmersiva instalada en el Museo donde se puede visionar un audiovisual con la recreación de la ciudad ibérica de Ullastret en 3D. Archivo del Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret.

para crear un audiovisual que se puede visionar a través de gafas de realidad virtual o de una sala inmersiva que se encuentra ubicada en el propio Museo (fig. 8).

En definitiva, el presente y el futuro del Museo de Ullastret, después de más de cincuenta años de historia, es el de continuar trabajando en los diferentes ámbitos de su competencia y, a nivel de concepto museográfico, trabajar en una renovación integral del mismo que converja hacia una fusión e integración inmersiva entre el Museo y el yacimiento arqueológico, permitiendo una mejor comprensión y accesibilidad a todas las diferentes tipologías de público que lo visitan.

Bibliografía

Codina, F.; Martín, A., y Prado, G. de (2012): «La recerca arqueològica al conjunt ibèric d'Ullastret en els darrers anys (1995-2010)», *Tribuna d'Arqueologia*, 2010-2011, pp. 63-99. Directorio de Museos y Colecciones de España [en línea].

Disponible en: <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral.do>. [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Ferré, M. (2014): *I un dia va ser el principi… Records d'excavació i de restauració*. s.l.

Gracia Alonso, F. (2016): «Història de l'arqueologia catalana», *Tribuna d'Arqueologia*, 2013-2014, pp. 365-393.

Nolla, J. M.ª (2003): «La historiografia arqueològica a Girona entre la proclamació de la Segona República i la fi del franquisme», *L'arqueologia a Catalunya durant la república i el franquisme (1931-1975). Actes de les jornades d'historiografia celebrades a Mataró els dies 24 i 25 d'octubre de 2002*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura-Museu de Mataró, pp. 141-154.

Oliva, M. (1961): «Historia de las excavaciones de Ullastret», *Revista de Gerona*, 15, pp. 31-38.

Prado, G. de (e. p.): «La gestion et la mise en valeur de l'ensemble archéologique et du musée monographique d'Ullastret (Catalogne)», *Saint-Blaise, un site en partage. Archéologie et mise en valeur. Actes du colloque de Saint-Mitre-les-Remparts (16-17 mai 2013)*. Nîmes: Éditions Atelier Baie.

Rueda, J. M., y Muñoz, J. (eds.) (2017): *Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC). El referent de l'arqueologia catalana*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Museu d'Arqueologia de Catalunya (Institucions i equipaments culturals; 4).

Serra i Ràfols, J. de C. (1945-46): «El poblado indiketa de Ullastret», *Ampurias*, VII-VIII, pp. 359-365.

La sede de Empúries del Museu d'Arqueologia de Catalunya: un proyecto centenario de recuperación patrimonial, investigación y museografía arqueológica

The Empúries site of the Museu d'Arqueologia de Catalunya: a 100 years heritage recovery, research and archaeological museography project

Marta Santos Retolaza (msantosr@gencat.cat)
Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries

Resumen: En 2017 se cumple un siglo desde la inauguración del primer espacio expositivo que permitía a los visitantes llegados hasta el yacimiento emporitano contemplar algunos de los hallazgos de las excavaciones, promovidas desde la Junta de Museus de Barcelona a partir de 1908. Durante la segunda mitad del siglo xx, la necesidad de ampliar el espacio museístico y de incrementar la colección expuesta, comportó nuevas edificaciones e instalaciones museográficas. La disposición actual de la sala principal del Museo tiene sus orígenes en la reforma llevada a cabo en los años noventa del siglo pasado, añadiéndose en 2008 un nuevo espacio destinado a acoger la estatua original de *Asclepio* y otros hallazgos escultóricos.

A la espera de una futura renovación y actualización de la exposición permanente, desde el MAC-Empúries se han impulsado, en los últimos años, destacables proyectos de adecuación museográfica en diversos sectores del yacimiento, así como la puesta en funcionamiento de nuevos equipamientos esenciales para el Museo y para la visita del conjunto arqueológico.

Palabras clave: Ampurias. Girona. *Neapolis*. Instalación. Reforma. Proyecto de musealización.

Abstract: 2017 is the centenary of the opening of the first exhibition space that allowed visitors to the Emporitan site to contemplate some of the findings of the excavations, promoted by the Junta de Museus de Barcelona from 1908. During the second half of the twentieth century, the need to increase the exhibition space and the size of the collection on display led to new buildings and museographic installations being brought into service. The present layout of the main gallery of the museum has its origins in the renovation carried out in the 1990's together

with the later addition of a new space in 2008 to house the original statue of *Asclepius* and other sculptural findings.

While awaiting a future renovation and an updating of the permanent exhibition, in recent years the MAC-Empúries has carried out several museographic projects in different sectors of the site and set up new essential facilities and services both for the museum and for visiting this archaeological site.

Keywords: Ampurias. Girona. *Neapolis*. Installation. Reform. Musealization project.

Las excavaciones iniciadas en 1908 por la Junta de Museos de Barcelona representan el origen de un proyecto de recuperación patrimonial, hoy ya centenario, que unido a la significación histórica de los restos de la antigua ciudad griega de *Emporion* y de la ciudad romana de *Emporiae* (Aquilué *et alii*, 1999 y 2008a; Aquilué, 2012; Mar, y Ruiz de Arbulo, 1993), los han convertido en uno de los conjuntos arqueológicos más importantes y visitados de la península ibérica (fig. 1).



Fig. 1. Imagen aérea del conjunto arqueológico que hoy forma la sede de Empúries del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Foto: S. Font. MAC-Empúries.

Los primeros trabajos de excavación realizados en el yacimiento, sin embargo, habían sido los promovidos desde la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona en 1846-1847 en la zona de la basílica paleocristiana de la Neápolis (Buscató, y Pons, 2014), unas excavaciones que finalmente no tuvieron continuidad, a pesar de la recuperación de piezas tan destacables como el *Sarcófago de las Estaciones*, hoy expuesto en la sede de Girona del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Durante el siglo XIX y hasta los años iniciales del siglo XX se partía, fundamentalmente, de un conocimiento erudito de la antigua ciudad griega y romana, a partir sobre todo de las fuentes escritas, que podía completarse tan solo con algunos escasos restos visibles y con los hallazgos arqueológicos, algunos de ellos relevantes –como es el caso del retrato femenino de bronce conocido como la Dama Flavia recuperado hacia 1890 o el emblema de mosaico con la representación del Sacrificio de Ifigenia hallado en 1849–, producidos de manera fortuita o, más frecuentemente, como resultado de excavaciones no controladas, realizadas con el único objetivo de recuperar objetos para su venta a anticuarios o coleccionistas.

El inicio de las excavaciones de la Junta de Museus de Barcelona y la creación de un primer espacio expositivo en el yacimiento

En 1907, la decisión tomada por la Junta de Museus de Barcelona de iniciar la adquisición pública de algunos de los terrenos en los que se ubicaban los restos supuso el impulso definitivo a la realización de un proyecto de excavaciones arqueológicas, programadas de manera regular y sistemática, que arrancaron en el mes de marzo del año siguiente. En esta decisión tuvo un papel esencial la iniciativa de Josep Puig i Cadafalch, que asumiría la dirección científica del proyecto, desde su inicio y hasta 1923, con la colaboración fundamental de Emili Gandia, conservador del Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona, como responsable directo de la realización de las excavaciones (Aquilué *et alii,* 2001: 12-41; Castanyer *et alii*, 2015). En un contexto cultural e ideológico sin duda favorable, como era el que representaban los postulados del ideario *noucentista*, la posibilidad de emprender el nuevo proyecto de excavaciones en el yacimiento emporitano lo convirtieron en un importante referente patrimonial y simbólico, en la voluntad de recuperar las raíces clásicas y mediterráneas, a la vez que hizo posible la protección de sus restos y el acceso de los primeros grupos de visitantes atraídos por el avance de los trabajos arqueológicos.

El inicio de las excavaciones tuvo lugar en una de las primeras fincas adquiridas por la Junta, en la que se situaban los vestigios del lienzo meridional de la muralla de la ciudad romana, así como la puerta desde la cual arrancaba la calle principal de su urbanismo. Sin embargo, desde muy pronto, será el núcleo griego y, más concretamente, el sector que la historiografía moderna ha bautizado con el nombre de *Neapolis* –en contraposición a la *Palaiapolis* mencionada por el geógrafo Estrabón para referirse al núcleo colonial originario– el que concentraría sobre todo el interés de los trabajos arqueológicos, a lo largo de la primera gran etapa de las excavaciones emporitanas, que se prolongaría hasta 1936, con un último periodo bajo la dirección de P. Bosch Gimpera (Aquilué *et alii*, 2008b: 17-33).



Fig. 2. Fotografía de J. Esquirol que muestra el nuevo edificio construido entre 1914 y 1916, sobre los restos del convento servita de Santa María de Gracia. Foto: Archivo Municipal de l'Escala.

Una vez que los resultados de las primeras campañas de excavación permitieron consolidar la continuidad del proyecto impulsado desde la Junta de Museus, se hizo necesario disponer de una primera edificación capaz de proporcionar los espacios más imprescindibles para el progreso de los trabajos (Aquilué *et alii,* 2001: 42-55). Esta primera construcción se levantó sobre las ruinas de una parte del antiguo convento de Santa María de Gracia, que había sido fundado en los inicios del XVII por una comunidad de monjes servitas y abandonado durante el siglo XIX como consecuencia del proceso desamortizador. Las obras de construcción finalizaron en 1916, pero no pudo ser inaugurada hasta julio de 1917, cumpliéndose hoy, por tanto, un siglo de su existencia. El edificio, que constituye el núcleo originario de las instalaciones museísticas actuales, constaba de dos alas formadas por dos plantas conectadas mediante una torre cuadrangular central que pretendía reproducir un elemento similar en la volumetría de la antigua construcción del convento servita (fig. 2).



Fig. 3. Antigua postal de L. Roisin que muestra el interior de la primera sala destinada a mostrar objetos arqueológicos recuperados en las excavaciones, que hoy forma el espacio principal de la biblioteca del Museo.

En la primera planta del nuevo edificio se dispuso un primer espacio expositivo que permitiera mostrar a los visitantes del yacimiento algunos de los hallazgos conservados en el lugar, protegidos en vitrinas simples de estructura de madera y vidrio, así como otras piezas expuestas de manera exenta. Éstas se completaban, como no podía ser de otra manera, con la reproducción del hallazgo más significativo de los producidos durante las primeras campañas de las excavaciones y que había pasado a ser una de las principales imágenes icónicas del pasado griego de *Emporion*: la estatua de mármol pronto atribuida a la representación del dios griego *Asclepio*, que había sido recuperada en otoño de 1909 en el sector de los santuarios al sur de la ciudad griega. La escultura original, junto con el resto de los principales hallazgos que cada año proporcionaban las excavaciones, fueron regularmente trasladados a Barcelona para su restauración y su exhibición en el Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic de la Ciutadella y, años más tarde, en el nuevo Museu Arqueológic inaugurado en Montjuïc en 1935. La colección de monedas recuperadas en las excavaciones, por su parte, fue incorporada a los fondos del Gabinet Numismàtic de Catalunya, creado en 1931 (fig. 3).

Las ampliaciones y reformas del Museo durante la segunda mitad del siglo XX

Con posterioridad a la Guerra Civil, y en el nuevo contexto político y también institucional, en el que la gestión del conjunto arqueológico había pasado a depender de la Diputación Provincial de Barcelona, la continuación de los trabajos arqueológicos, bajo la dirección de M. Almagro Basch, se vio acompañada de una primera ampliación de las instalaciones museísticas. Esto fue posible gracias a la finalización de las obras de construcción, ya iniciadas en 1936, de un nuevo cuerpo de edificación, esta vez sobre la ubicación del ala oriental del antiguo convento servita. La conveniencia de contar en el yacimiento con nuevos y más adecuados espacios expositivos, comportó la adecuación en la primera planta del nuevo edificio de una sala, inaugurada oficialmente en 1947, más amplia y accesible desde el exterior, con dos espacios separados por un acceso en arco, para exponer una selección de los materiales conservados en el propio conjunto arqueológico (Almagro, 1947) (fig. 4).



Fig. 4. El edificio del Museo, con la nueva ampliación finalizada en los años cuarenta del siglo XX. Foto: MAC-Empúries.

Los trabajos de excavación, durante esta nueva etapa, habían pasado a centrarse en otras áreas del yacimiento, en especial la ciudad romana, así como las diversas zonas de necrópolis situadas en el entorno de los dos antiguos núcleos urbanos. Aunque algunas de las piezas más significativas halladas en estas excavaciones continuaron siendo ingresadas en el Museo Arqueológico de Barcelona, una parte importante de los materiales arqueológicos quedaron depositados en los almacenes del yacimiento y permitieron ampliar y renovar la colección expuesta en el nuevo museo monográfico (Almagro, 1958: 167-168). Nuevamente, la reproducción de la estatua de *Asclepio* servía para presidir la sencilla museografía de estos nuevos espacios de exposición permanente que permitían completar la visita del conjunto arqueológico (fig. 5).



Fig. 5. Detalle del interior del espacio expositivo inaugurado en 1947, presidido por la copia de la estatua de *Asclepio*. Foto: MAC-Empúries.



Fig. 6. Sala principal de la exposición permanente, que había sido inaugurada en 1961, una vez acabada la reconstrucción de la iglesia del convento servita. Foto: MAC-Empúries.

Pocos años más tarde de la inauguración de las nuevas salas, en 1950 se habían iniciado ya los trabajos de reconstrucción de la iglesia del viejo convento servita, que hasta entonces se había conservado en ruinas (Almagro, 1950: 283, 1953: 36 y 1958: 163-165). Una vez concluidas las obras, el espacio disponible para el museo monográfico emporitano se incrementó con una nueva sala principal, bastante más espaciosa, que reproducía en planta las dimensiones de la nave interior de la antigua iglesia con sus capillas laterales. El nuevo Museo, inaugurado en 1961 (Ripoll, 1960-1961; Almagro, 1963), no fue objeto de modificaciones importantes durante un largo periodo de casi treinta años. La disposición museográfica, bastante simple, consistía en vitrinas que exhibían, sin seguir una estricta ordenación cronológica, una selección de los objetos más significativos conservados en el yacimiento, procedentes de las diversas áreas excavadas hasta entonces y que se fueron también incrementando con los nuevos hallazgos y adquisiciones (fig. 6). Las piezas se mostraban agrupadas en función de su contexto de procedencia, como es el caso de los numerosos conjuntos funerarios recuperados en las diversas áreas de necrópolis exploradas, de época griega o romana, o bien en función de la naturaleza o tipología de los materiales, como en el caso de las vitrinas que ocupaban también las salas anexas, correspondientes al espacio del anterior Museo. Las piezas de mayor volumen ocupaban la parte central o el fondo de la sala principal, como es el caso de los nuevos hallazgos escultóricos que pudieron incorporarse a la colección expuesta –entre ellas, los dos hermas procedentes de una de las *domus* romanas o la estatua togada recuperada, más tarde, en las excavaciones del foro–, así como determinados elementos arquitectónicos o la reproducción de un altar doméstico documentado en las excavaciones y que permitía exponer los restos de su decoración pictórica. La parte más importante de la colección expuesta correspondía a la etapa romana en la evolución histórica de la ciudad, con algunas piezas singulares entre las que destacaba sobre todo el magnífico emblema de mosaico con la representación del Sacrificio de Ifigenia, hallado en 1849, así como otros ejemplos de *emblemata* figurados procedentes también de la decoración musiva



Fig. 7. Imagen actual del exterior de las instalaciones museísticas del MAC-Empúries. Foto: J. Casanova. Arqueoxarxa / MAC.

de la conocida como *domus* 1 de la ciudad romana. La museografía se completaba con otros recursos expositivos, entre ellos las copias de la estatua de *Asclepio* y también de otras piezas relevantes de procedencia emporitana conservadas en los Museos de Barcelona y de Girona, la reproducción de un corte estratigráfico de la ciudad griega, reproducciones de tumbas, así como diversas maquetas que reproducían a escala el alzado de algunos de los principales edificios excavados en las núcleos griego y romano, facilitando así la interpretación de sus restos (Ripoll, 1976: 31-60).

La instalación museográfica actual tiene sus orígenes en la reforma llevada a cabo en los años noventa del siglo pasado en la sala principal de la exposición permanente (fig. 7). Esta reforma se contextualiza en los cambios entonces previstos en la gestión del conjunto arqueológico, convertido finalmente en organismo autónomo durante los dos años que precedieron su traspaso desde la Diputación de Barcelona a la Generalitat de Catalunya (Pardo, 1994; Aquilué *et alii*, 2008b: 50-53). Durante esta etapa, los esfuerzos fueron dirigidos sobre todo a mejorar la presentación y el itinerario de visita pública del yacimiento, consolidar la estructura organizativa y de personal, así como definir una oferta renovada de recursos educativos y de difusión destinados al importante número de visitantes y de grupos turísticos y escolares que anualmente recibía el conjunto arqueológico. De acuerdo con esta misma orientación didáctica, la reforma del Museo se planteó de acuerdo con un discurso expositivo a la vez cronológico y temático, que pone de relieve diferentes aspectos en la evolución histórica del yacimiento: partiendo de la ocupación indígena precolonial, destacando en diferentes ámbitos aspectos como el urbanismo o la organización ciudadana, el comercio y otras actividades económicas, la religión y los rituales funerarios, la decoración doméstica y la vida cotidiana, etc. de la *Emporion* griega y la *Emporiae* romana, hasta el abandono de la ciudad y la continuidad del poblamiento durante la Antigüedad tardía. Los diferentes ámbitos expositivos se reparten entre dos largas vitrinas diáfanas de estructura metálica y vidrio, dispuestas en el eje central y la pared de fondo de la sala y otras seis vitrinas similares, pero de menor tamaño, ubicadas en los espacios correspondientes a las capillas laterales de la antigua iglesia (fig. 8). El tema de cada ámbito se expone mediante una breve información textual en tres idiomas, completada

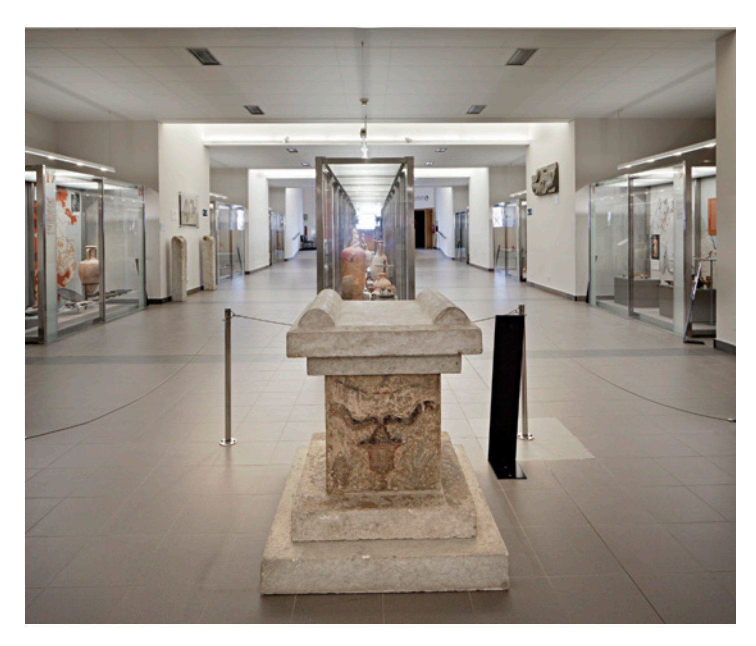


Fig. 8. Interior de la sala principal de la actual exposición permanente del MAC-Empúries, con la restitución del altar pintado en primer término. Foto: J. Casanova. Arqueoxarxa / MAC.

con diversa información gráfica –mapas, planos del yacimiento u otras imágenes– que sirven para contextualizar en cada caso una selección de los elementos de cultura material más significativos que, más allá de su valor o importancia intrínseca, sirven también para reforzar el discurso expositivo. Las piezas de mayor tamaño, por su parte, continúan necesariamente expuestas de manera exenta, fuera de las vitrinas, como es el caso de la estatua togada procedente del foro que fue resituada junto a la entrada del Museo o el altar doméstico con decoración pintada, hoy en posición central al fondo de la sala (fig. 9).

Formando parte también de la reestructuración del Museo inaugurada en 1992, el espacio de las anteriores salas anexas accesibles al sur de la entrada principal fue readecuado entonces para acoger una novedosa instalación audiovisual que, mientras estuvo en funcionamiento, constituyó un magnífico recurso interpretativo para reforzar la comprensión, por parte de los visitantes, de la significación y de la evolución histórica del yacimiento.



Fig. 9. Detalle de la museografía de una de las vitrinas, en la que destaca especialmente la exposición de diversos *emblemata* de mosaico figurado, especialmente el conocido mosaico con la representación del Sacrificio de Ifigenia. Foto: J. Casanova. Arqueoxarxa / MAC.

Las instalaciones museísticas actuales y los nuevos proyectos de musealización en el yacimiento arqueológico

Con posterioridad al traspaso del conjunto arqueológico emporitano y de sus instalaciones museísticas a la Generalitat de Catalunya, en el año 1995, estas pasaron a formar una de las sedes del nuevo Museu d'Arqueologia de Catalunya, instituido poco tiempo antes mediante la promulgación de la Ley catalana de Museos de 1990. Por lo que se refiere a la exposición permanente del Museo, la nueva situación institucional no ha comportado cambios importantes respecto a la reforma llevada a cabo en 1992, manteniéndose hasta hoy su estructura básica y sus contenidos, tan solo modificada para introducir algunos cambios en la museografía de determinadas vitrinas, o bien para la incorporación de nuevos objetos singulares recuperados durante las excavaciones en curso. Así, entre ellos y a modo de ejemplo, podemos destacar la lauda de mosaico sepulcral hallada en las excavaciones del baptisterio paleocristiano sobre el cual se construyó la época medieval la pequeña iglesia de Santa Margarita, fuera ya de los límites de la antigua ciudad romana.

Sin embargo, el cambio más significativo fue el que afectó al espacio de la anterior sala audiovisual, que una vez ésta desmontada, fue destinado a acoger un nuevo montaje museográfico, presidido por el original de la estatua de mármol de *Asclepio*, trasladada a Empúries en el marco de la conmemoración, durante el año 2008, del centenario del inicio de las excavaciones. La museografía de la nueva sala fue diseñada para resaltar la importancia y la singularidad de esta pieza, la cual antes de su traslado fue objeto de un magnífico trabajo de restauración incluyendo la colocación de algunas partes que, como es el caso de sus brazos, se habían expuesto hasta entonces de manera separada. Varias vitrinas situadas en uno de los laterales de la nueva sala



Fig. 10. Visita guiada de un grupo escolar a la nueva sala destinada a la exposición de la escultura original de *Asclepio*, trasladada a Empúries en 2008. Foto: J. Play. MAC-Empúries.

sirven hoy para exponer otros hallazgos escultóricos que fueron recuperados en 1909 junto con los restos de la estatua. Diversos textos, imágenes y también un documento audiovisual, ayudan igualmente a explicar las circunstancias de su descubrimiento, su contextualización en el área de santuarios de la antigua ciudad griega, el proceso de su reciente restauración y documentación, así como las diversas interpretaciones hoy mantenidas sobre la iconografía y atribución de esta importante escultura helenística (VV. AA., 2008) (fig. 10).

En los últimos años, paralelamente al impulso a importantes proyectos de intervención y de investigación arqueológica, se ha avanzado especialmente en la presentación de los restos que forman parte del itinerario de visita pública del yacimiento. Así, algunos de sus sectores más representativos han sido objeto de proyectos de restauración y musealización que deben también aquí destacarse brevemente. Un primer ejemplo sería el proyecto de adecuación y nueva presentación museográfica de los diversos espacios y restos de edificaciones que conformaban el foro de la ciudad romana, inaugurado en 2010, que ha permitido poner en valor su composición arquitectónica y facilitar la interpretación de este importante sector del urbanismo de la antigua *Emporiae* (Castanyer *et alii*, 2012) (fig. 11).

Con estos mismos objetivos de mejorar significativamente la comprensión y la experiencia de la visita y ya en el nuevo contexto de la Agencia Catalana del Patrimonio Cultural creada en el año 2014 y de la cual forma parte el Museu d'Arqueologia de Catalunya y sus diferentes sedes, se han llevado a cabo nuevas actuaciones en el conjunto arqueológico



Fig. 11. Vista general del foro de la ciudad romana, objeto de un proyecto de restauración y nueva musealización inaugurado en 2010. Foto: J. Curto. MAC-Empúries.



Fig. 12. Detalle del nuevo espacio musealizado, con diversas instalaciones audiovisuales, del criptopórtico de la *Domus* de los Mosaicos, abierto a la visita en marzo de 2017. Foto: J. Curto. MAC-Empúries.

emporitano, en gran parte gracias al programa de subvenciones Patrimonio en acción, impulsado desde el Departamento de Cultura de la Generalitat y la Obra Social «La Caixa». Así, puede mencionarse la nueva presentación y musealización del sector del ágora y de la estoa del núcleo griego, finalizada en 2016, o la reciente inauguración de la reforma de los espacios del peristilo y del criptopórtico de la Casa 1 o *Domus* de los mosaicos de la ciudad romana. Ésta última se ha podido completar con una nueva instalación audiovisual que, entre otras recreaciones, incluye una reconstrucción en 3D y una visita virtual a algunos de los espacios de esta gran *domus* romana (fig. 12).

Dejando aparte los proyectos mencionados que han supuesto aportaciones importantes en la presentación museográfica del yacimiento, resta aún pendiente la necesaria renovación de la exposición permanente del Museo, la actualización de su museografía y del relato museológico de acuerdo también con los avances de la investigación arqueológica. No obstante, las instalaciones del Museo han podido incorporar también importantes mejoras, como es el caso de los nuevos almacenes que están permitiendo concentrar, reordenar y conservar más adecuadamente los fondos de materiales arqueológicos. Esto último posibilitará también el dotar de nuevos usos a los antiguos espacios de reserva, cosa que, de momento, ha permitido ya la adecuación de una nueva sala destinada a exposiciones temporales. Finalmente, cabe destacar también la construcción y puesta en funcionamiento del nuevo Centro de Recepción de Visitantes, acompañada por una reordenación de los accesos al recinto, un equipamiento que ha supuesto una mejora significativa de los espacios de acogida e información y de

otros servicios destinados a los visitantes, entre los que se incluye una nueva instalación audiovisual concebida como un prólogo o introducción previa al inicio de la visita del yacimiento.

Bibliografía

Almagro Basch, M. (1947): «Museo monográfico de Ampurias», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales,* 1946, vol. VII, pp. 91-96.

– (1950): «Museo monográfico de Ampurias», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales,* 1948-1949, vols. IX-X, pp. 283-287.

– (1953): «Museo monográfico de Ampurias. Gerona», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales,* 1950-1951, vols. XI-XII, pp. 36-38.

– (1958): «Museo monográfico de Ampurias (Gerona). Memoria 1954», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales,* 1954, vol. XV, pp. 163-171.

– (1963): *Ampurias. Guía breve de las excavaciones y Museo*. Barcelona: Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial.

Aquilué, X. (coord.) (2012): *Empúries. Municipium Emporiae*. Roma: Erma di Bretschneider.

Aquilué, X.; Bigarós, G.; Boix, L., y Oliveras, C. (2001): *Josep Puig i Cadafalch, Empúries i l'Escala*, Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries-Ajuntament de l'Escala.

Aquilué, X.; Castanyer, P.; Monturiol, J.; Oliveras, C.; Santos, M., y Tremoleda, J. (2008a): «Dossier. 100 anys d'excavacions arqueològiques a Empúries. Hipòtesis i certeses», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos,* 39, pp. 11-149.

– (2008b): *100 anys d'excavacions arqueològiques a Empúries (1908-2008*). Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries-Ajuntament de l'Escala.

Aquilué, X.; Castanyer, P.; Santos, M., y Tremoleda, J. (1999): *Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries*. Tarragona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Buscató, Ll. y Pons, Ll. (2014): «Empúries i la descoberta de la necròpoli paleocristina», *Empúries a l'antiguitat tardana*. Edición de J. M. Nolla y J. Tremoleda. Girona: MAC-Empúries, Monografies Emporitanes, vol. 15.2, pp. 191-217.

Castanyer, P.; Monturiol, J.; Santos, M., y Tremoleda, J. (2015): «Emili Gandia i Empúries», *Emili Gandia i la conservació del patrimoni cultural a la Catalunya de començament del segle xx*. Edición de J. Burch *et alii*. Girona: Documenta Universitaria, pp. 53-118.

Castanyer, P.; Santos, M., Tremoleda, J., y Monturiol, J. (2012): «The museographic presentation of the forum of the Roman city of Empúries», *The aarchaeological musealization: multidisciplinary intervention in archaeological sites for the conservation, communication and culture*. Edición de M. Vaudeti, V. Minicciani y S. Canepa. Torino: Allemandi & C., pp. 71-82.

Mar, R., y Ruiz de Arbulo, J. (1993): *Ampurias romana. Historia, Arquitectura y Arqueología*. Sabadell: Ed. Ausa.

Pardo, J. (1994): «Empúries, un projecte cultural en marxa», *L'Avenç,* 185, pp. 64-67.

Ripoll Perelló, E. (1960-61): «Inauguración del Museo Monográfico de Ampurias», *Ampurias,* 22-23, pp. 382-383.

– (1976): *Empúries. Descripció de les ruïnes i Museu Monogràfic*. Barcelona: Diputaciones de Barcelona y Gerona.

VV. AA. (2008): *L'Esculapi. El retorn del deu*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Museu d'Història de Sabadell, más de 100 años (1912-2017)

Museu d'Història de Sabadell, more than 100 years (1912-2017)

Roser Enrich Gregori[1] (renrich@ajsabadell.cat)
Museu d'Història de Sabadell

Resumen: El origen del Museu d'Història de Sabadell está estrechamente relacionado con las excavaciones arqueológicas que en agosto de 1912 realizó Joan Vila Cinca, director de la Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, en unos terrenos contiguos al santuario de la Salut, en los alrededores de Sabadell.

La localización de una villa romana en la Salut favoreció que, en octubre del mismo año, la corporación municipal creara la Junta de Museus i Excavacions, cuyos objetivos eran continuar las excavaciones en aquel lugar y crear un museo para mostrar los materiales localizados en este yacimiento.

Después de diversas vicisitudes, en 1931 se inauguró el Museu de Sabadell, en la sede que aún ocupa actualmente. Desde esa fecha hasta nuestros días, la concepción del museo y de su exposición permanente han evolucionado. Gracias a la documentación conservada –fotografías, planos y dibujos– podemos seguir las diferentes presentaciones museográficas que se han sucedido.

Palabras clave: Arqueología. Museografía. Exposición. Excavaciones.

Abstract: The origins of the Museu d'Història de Sabadell are closely connected with the archaeological excavations carried out in August 1912 by Joan Vila Cinca, director of the Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, on land adjacent to La Salut Church near Sabadell.

The finding of a roman villa at La Salut led the Council to set up the excavations and museums board in october of the same year. Its objectives were to continue the excavations at the site and also set up a museum to display the items found there.

1 Conservadora del Museu d'Història de Sabadell.

After a number of difficulties, in 1931 Museu de Sabadell was finally opened in the place where it still is today. The idea of the museum and its permanent exhibition has changed since then. The photographs, maps and drawings it preserves enable us to follow the various museum presentations that have taken place.

Keywords: Archaeology. Museography. Exposition. Excavations.

Orígenes



Fig. 1. Joan Vila Cinca, izquierda, en el campo de *doliae* de la villa romana Salut. En el centro Amadeu Aragay con dos niñas (*ca*. 1913). Foto: Autor desconocido / Arxiu Històric de Sabadell (AHS).

El origen del actual Museu d'Història de Sabadell está estrechamente ligado a las primeras excavaciones arqueológicas que el mes de agosto de 1912 realizó el pintor Joan Vila Cinca en unos terrenos contiguos al santuario de Ntra. Sra. de la Salut, situado a unos 4 km al este del núcleo urbano de Sabadell (fig. 1).

En aquellos momentos, Joan Vila Cinca era el director de la Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, entidad local fundada en 1880, dedicada a la promoción y estudio de las artes, que asumió las excavaciones.

Gracias a los buenos resultados obtenidos –la localización de una villa romana-, unos meses mas tarde, el 14 de octubre, el Pleno del Ayuntamiento aprobó la creación de la Junta de Museus i Excavacions cuyos objetivos eran continuar las excavaciones en la Salut y crear un museo para mostrar los materiales localizados en este yacimiento (fig. 2).

Entre 1912 y 1915 continuaron las excavaciones en la Salut, y también se realizaron intervenciones en otros puntos de la ciudad y alrededores, como: Can Feu, Can Roqueta, Can Barba, Can Marata o Can Bonvilar. Junto a Vila Cinca cabe destacar la figura de Vicenç Renom Costa, personaje que junto con Lluís Mas Gomis desenpeñaron un importante papel en el desarrollo de la arqueología en Sabadell y tuvieron capital importancia en el origen y desarrollo del museo en la ciudad.

Para facilitar la ordenación de los materiales localizados en las excavaciones, la Caixa d'Estalvis de Sabadell, cedió unas dependencias del edificio que ocupaba en la calle Sant Antoni, en el centro de la ciudad. En este espacio también se almacenaron otros objetos de interés histórico y artístico donados por entidades y/o particulares para formar parte del futuro museo.

Primeras manifestaciones museográficas

Por ahora desconocemos si en las dependencias donde se ordenaba el material existía una incipiente exposición del mismo y si se organizaban visitas.

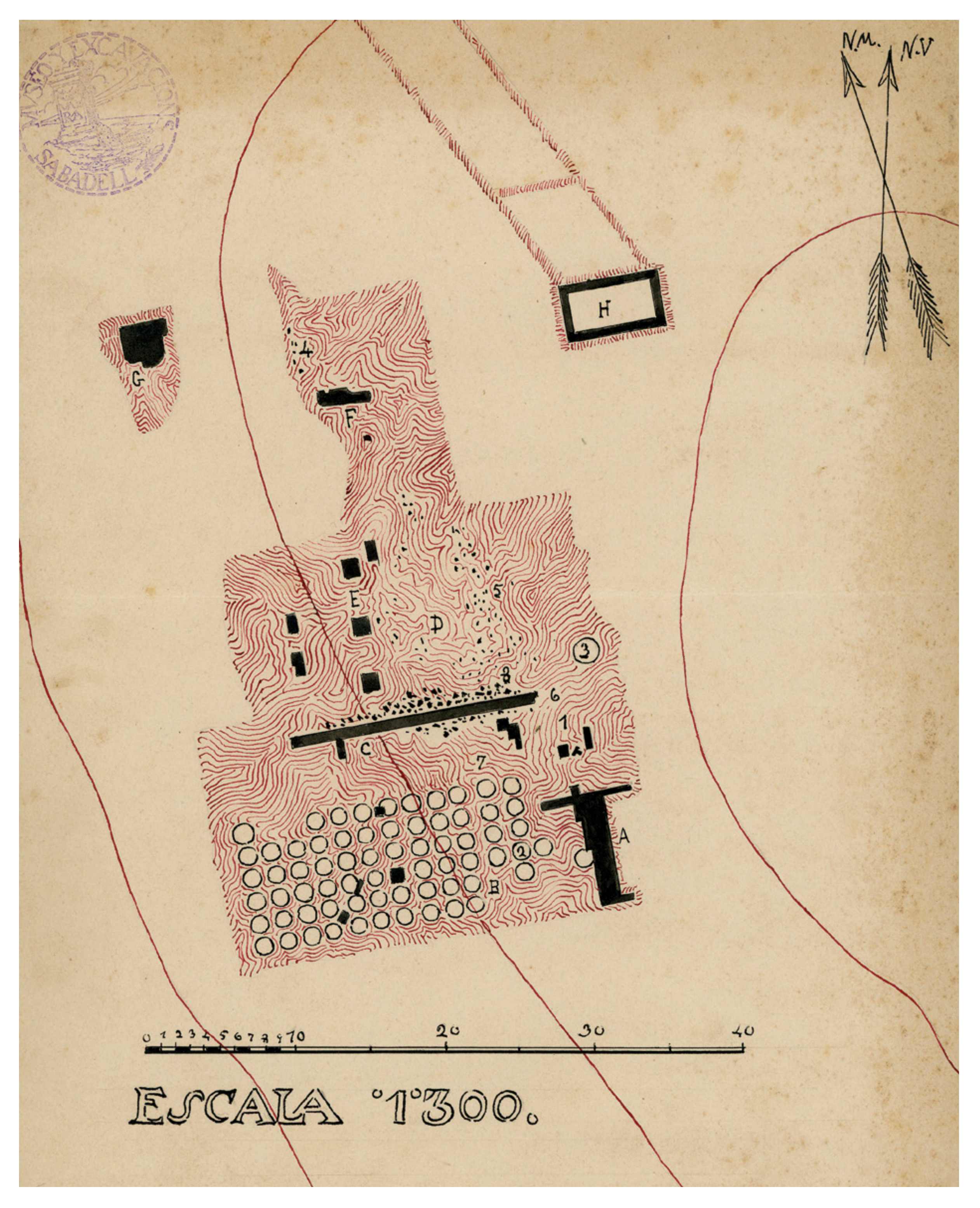


Fig. 2. Plano de las excavaciones de la villa romana de la Salut, dibujo a tinta sobre papel. Joan Vila Cinca (*ca*. 1913). MHS.



Fig. 3. Joan Vila Cinca junto a las *doliae* de la villa romana de la Salut. 1915. Autor: Joan Vilatobà Fígols / AHS. Esta fotografía formaría parte de la exposición que la Junta de Museus i Excavacions realizó en 1915 en el santuario de la Salut.

La primera manifestación museográfica conocida, es una exposición que tuvo lugar en la Salut la primavera de 1915. Gracias a la prensa contemporánea y a la documentación de archivo conservada, sabemos que se trató de una exposición principalmente de fotografías en las que se mostraban los trabajos arqueológicos realizados en la villa romana, y los materiales en ella localizados. Organizada por la Junta de Museus i Excavacions, se instaló en el santuario de la Salut, concretamente en la sala del Ayuntamiento, coincidiendo con los actos del *Aplec de la Salut* (principal fiesta local de la ciudad junto con la Festa Major) (fig. 3).

El autor de las fotografías, Joan Vilatobà Fígols[2] recibió el encargo de la Junta de fotografiar los trabajos de excavación en la villa de la Salut, y tambien de fotografiar los materiales localizados en ella y en otros yacimientos donde la Junta había excavado.

Reconocemos las fotografías que formaron parte de la exposición de la Salut, porque están marcadas con el sello de la Junta de Museos y Excavaciones, que también se encargó coincidiendo con este evento.

2 Fotógrafo sabadellense de reconocido prestigio, es reconocido como uno de los introductores del pictoralismo fotográfico en España.

Primera Instalación: Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell

A finales de 1915 terminaron las excavaciones en la Salut y a principios de 1916 se produjo un robo en el local ocupado por la Junta. Por este motivo se acordó trasladar los materiales reunidos hasta el momento, al recién inaugurado edificio de l'Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell, de la que Joan Vila Cinca era profesor. En su opinión aquí los objetos quedarían mejor acondicionados y al mismo tiempo servirían para aumentar el conocimiento de los alumnos completando su educación.

Los materiales del Museo se instalaron en los pasillos, dispuestos en vitrinas y peanas, acompañados de fotografías de la excavación de la Salut, así como de fotografías de materiales localizados en otros yacimientos donde la Junta había excavado. En el patio se dispusieron las piezas de gran tamaño, portales y ventanales procedentes de edificios históricos de la ciudad (fig. 4).

Si bien el Ayuntamiento sufragó los gastos del traslado y nueva instalación de los materiales en la Escuela Industrial, en 1916 disolvió la Junta.

Aun sin contar con el apoyo económico e institucional anterior, la actividad de los miembros de la Junta no cesó, estaban atentos a los hallazgos arqueológicos que se producían en la ciudad y sus alrededores, ya fuera a causa de obras o a consecuencia de trabajos agrícolas. Esta vigilancia permitió la localización, entre otros hallazgos, de la primera necrópolis del Neolítico Medio perteneciente a los «sepulcros de fosa» en el Vallès, la Bòbila Padró en Ripollet. En una de las sepulturas apareció un rico ajuar, aún hoy considerado excepcional, de entre cuyos materiales destacan por su espectacularidad un collar de más de 300 cuentas de variscita de diversos tamaños, y por su unicidad, un núcleo de obsidiana. Asimismo muchos particulares continuaron donando objetos para el futuro museo.

Inauguración del Museu de Sabadell, 1931

El paso de los años demostró que los pasillos de la Escuela Industrial no eran el lugar adecuado para la instalación museística que una ciudad como Sabadell necesitaba y merecía.

Así lo manifestaron repetidamente al Ayuntamiento los miembros de las instituciones y entidades culturales más importantes de la ciudad. Este empeño culminó en 1931, con la inauguración del Museu de Sabadell.

Se instaló en el edificio que en 1859 había mandado construir el industrial textil sabadellense Antoni Casanovas Bosch, en la calle Sant Antoni, en el centro de la ciudad; sede que aún ocupa en la actualidad. Este edificio se encuadra en la tipología de casa-fábrica, característica de la primera época industrial sabadellense. Antoni Casanovas prácticamente no la utilizó, y pronto sus estancias se destinaron a otros usos: durante breve tiempo acogió la prisión municipal, y fue sede de la Caixa d'Estalvis de Sabadell hasta 1915.

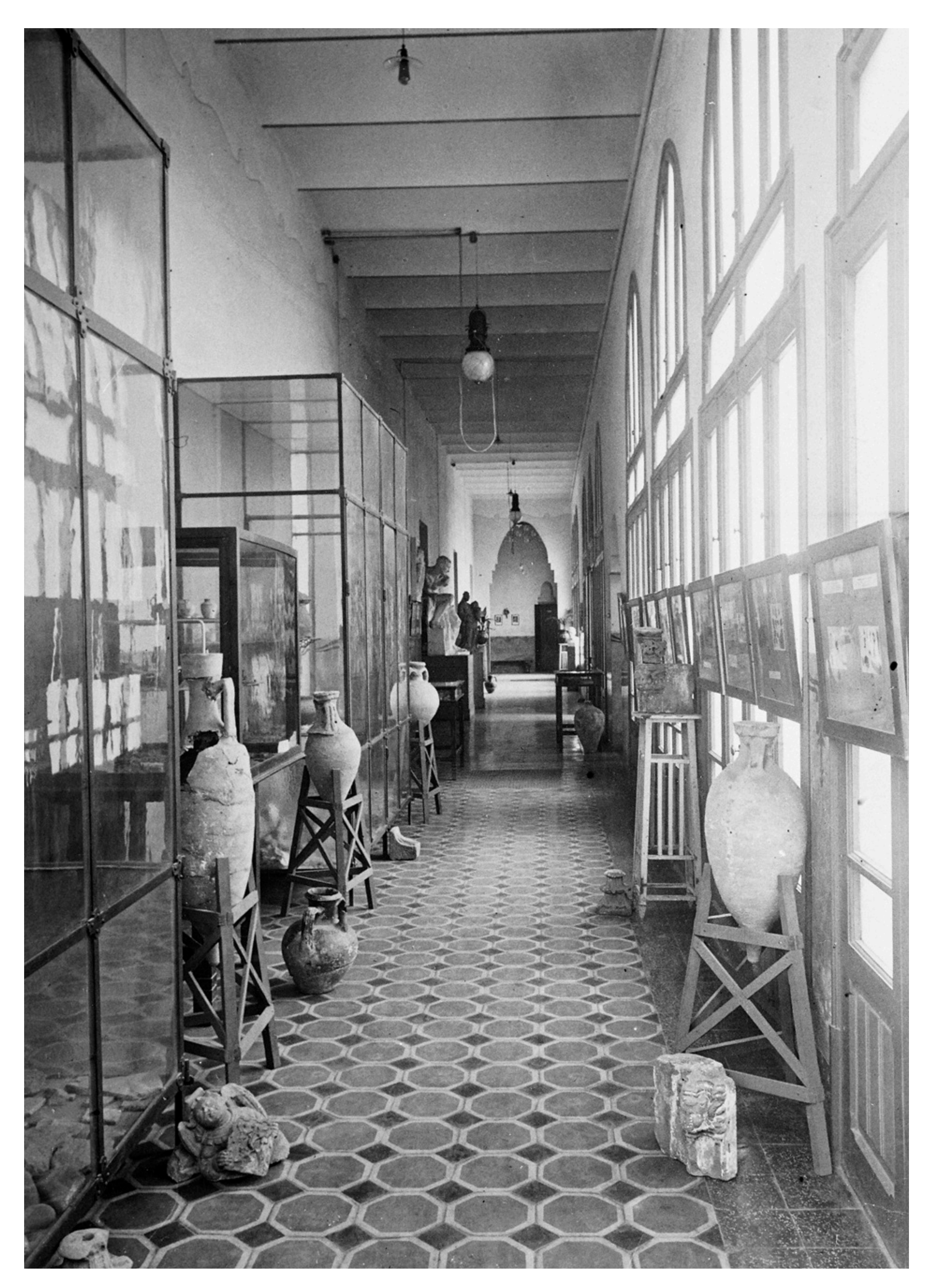


Fig. 4. Primera instalación museográfica en uno de los pasillos de la Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell (*ca*. 1928). Foto: Francesc Casañas Riera / AHS.



Fig. 5. Miembros del Museo, izquierda Joan Farell Domingo, derecha Lluís Mas Gomis, en pleno montaje de la sala de época romana. 1931. Foto: Francesc Casañas Riera / AHS.

El Museo se constituyó en dos secciones: la de Bellas Artes dirigida por Joan Vila Cinca y la de Historia y Arqueología bajo la responsabilidad de Vicenç Renom Costa.

Las salas del Museo ocuparon todas las estancias de la antigua casa así como las naves industriales contiguas a ella.

Del primer montaje conservamos testimonios gráficos, primeros esbozos y diseños de salas, realizados por Antoni Vila Arrufat, así como interesantes reportajes fotográficos del fotografo Francesc Casañas Riera (fig. 5).

Para la nueva presentación se aprovecharon todos los soportes museográficos utilizados en la Escuela Industrial: vitrinas, peanas, etc, como se observa en las fotografías (figs. 6 y 7). Las piezas arquitectónicas de gran tamaño se incrustaron en las paredes de las salas.



Fig. 6. Sala de época romana recién inaugurada. 1931. Foto: Francesc Casañas Riera / AHS.



Fig. 7. Vitrina con cerámica y vidrios romanos. 1931. Autor: Francesc Casañas Riera / AHS.

Durante la Guerra Civil el Museo pasó a depender de la Comissaria General de Museus de la Generalitat de Catalunya, y su cometido principal fue la salvaguarda del patrimonio histórico-artístico de la cuidad. El delegado local de la Comissaria, Joan Sallarès Castells, con el concurso de los miembros de la antigua Junta, se ocupó de trasladar al Museo los objetos de interés para garantizar su preservación. Asimismo muchos particulares también depositaron objetos de su propiedad en el Museo.

Reapertura del Museo de la Ciudad de Sabadell, 1941

Después de la Guerra y una vez devueltos los bienes a sus propietarios las salas recuperaron su función expositiva y el Museo volvió a abrir sus puertas a principios del mes de agosto de 1941.

Desde 1945 hasta 1965 las autoridades locales promovieron una profunda transformación urbanística del centro histórico de la ciudad. La construcción de un gran eje central norte-sur comportó la desaparición de prácticamente todo el núcleo antiguo medieval y de época moderna del municipio.

El Museo recuperará los elementos singulares de valor histórico-artístico de los edificios derribados, estos materiales se incorporaran a la museografía de salas y patio, incrustándolos en las paredes; de esta manera las salas se densificaron y desaparece en gran medida el aspecto inicial de casa-fábrica del siglo XIX.

Cambios museográficos parciales, década de 1950

La importante actividad de la sección de Arqueología, de la que destacan entre otras las excavaciones en el yacimiento neolítico de la Bòbila Madurell o el interesante hallazgo de sepulturas con vaso campaniforme del Torrent de Sant Oleguer, contribuye a incrementar los

fondos del Museo y al mismo tiempo los posiciona como unos de los más relevantes del país con colecciones prehistóricas.

En 1952 se remodela la sala de Prehistoria. La museografía consiste en la construcción de unas vitrinas, corridas, empotradas en las paredes de la sala. Dada la importancia del yacimiento de la necrópolis neolítica de sepulcros de fosa de la Bòbila Madurell, dentro de las vitrinas, se recrea una de las sepulturas.

La sala recibe el nombre de «Sala Renom», la identificación de las salas con nombres de personajes relevantes se repetirá en las otras salas del Museo.

Densificación, colapso y cierre, 1968

La gran actividad de las distintas secciones del Museo, tiene como resultado un importante incremento de los fondos, sobre todo los de las secciones de Arqueología y Paleontología, hasta tal punto que dificulta su exposición y los objetos se amontonan por las salas, más que se exhiben (fig. 8).



Fig. 8. Aspecto de la sala de época romana a mediados de la década de 1960. El paso de los años y la incesante actividad del Museo tendrá por consecuencia la densificación de las salas y la desaparición del aspecto original del edificio industrial del siglo XIX. Foto: Autor desconocido / AHS.

La solución adoptada por las autoridades locales a esta situación de colapso será el desdoblamiento del Museo, que se llevará a cabo a lo largo de la década de 1960.

La primera sección en independizarse fue la de Paleontología; a partir de 1958 el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona inician los contactos que culminarán en el acuerdo en virtud del cual ésta última asumiría la construcción y el posterior funcionamiento de un Instituto-Museo de Paleontología en Sabadell cuyos fondos fundacionales serían los de la sección de Paleontología del Museo de la ciudad. El año 1969 se inauguró esta nueva institución bajo la dirección de Miquel Crusafont Pairó. En 1964 se acuerda crear el Museo de Arte de Sabadell que acogerá las obras de la sección de Bellas Artes del Museo de la ciudad. Finalmente el 1968 se cierra el Museo y se inicia una profunda remodelación del edificio y de la institución. El Museo de la ciudad, se convierte en tres museos: Instituto de Paleontología, Museo de Arte de Sabadell y Museo de Historia de Sabadell.

Los dos primeros se instalan en otros edificios y en el edificio de la calle Sant Antoni se inaugura el Museo de Historia de Sabadell en 1971.

Museu d'Història de Sabadell, 1971

El proyecto de obras iniciado en 1968 contempla la reforma y ampliación del edificio del Museo.

La concepción museológica no difiere de la de etapas anteriores. Se aplica el criterio, ya obsoleto en aquel momento, de museo de colecciones. La sistematización de las salas será temática, reflejo de las distintas secciones con las que cuenta la institución: cerámica, azulejos, textil, armas, numismática... En cuanto a las salas de arqueología, la presentación sigue el modelo anterior de mostrar gran cantidad de objetos agrupados uno al lado del otro por tipologías; con voluntad de exhaustividad acumulativa (fig. 9).



Fig. 9. Sala de época romana despues de las obras de ampliación y reforma. 1971. Foto: Antoni Carbonell Busoms / AHS.

El montaje museográfico sigue el modelo iniciado en la Sala Renom de la década de 1950, vitrinas corridas, empotradas en las paredes de las salas. También se distribuyen por las salas vitrinas exentas de madera planas tipo mesa y, donde la sala lo permite, grandes vitrinas de armazón de hierro con paredes y puertas de vidrio.

La denominación de los espacios expositivos sigue el patrón iniciado en los años cincuenta, y las salas recibirán el nombre de

ciudadanos ilustres ya sea por su significación en la historia de la ciudad o en la del Museo. Así Vicenç Renom identificará la sala de Prehistoria y Joan Vila Cinca las de época ibérica y romana, e incluso se instalara un busto de bronce en la sala.

El visitante que acudía al Museo no obtenía ninguna información de síntesis sobre la evolución de la historia de la ciudad.

La presentación actual

Aunque el edificio no se ha actualizado desde 1971, ya a finales de los años setenta se hicieron renovaciones parciales en las salas de Arqueología que consistieron básicamente en introducir informaciones textuales y gráficas de contexto en las vitrinas, y en esponjar de objetos las vitrinas.

A partir de 2001 se ha renovado totalmente la presentación de la exposición permanente. En la museografía actual se han ocultado las vitrinas de pared. Los muros sirven de soporte a las explicaciones gráficas y textuales, los objetos medianos y pequeños se muestran dentro de vitrinas exentas dispuestas en las salas; y los de gran tamaño se exponen directamente (fig. 10).



Fig. 10. Actual montaje museográfico de la sala «Una mirada cap a la mediterrània» en la que se presentan las épocas ibérica y romana. 2017. Foto: David González Ruiz / AHS.

El discurso expositivo se basa en explicar la evolución del poblamiento del territorio de Sabadell, desde época neolítica hasta época moderna.

La denominación que reciben las salas responde a criterios de contenido, así en «Els primers assentaments i l'expansió pel territori», se muestra la prehistoria. «Una mirada a la mediterrània», trata las épocas ibérica y romana. «Sabadello. El naixement d'una vila», muestra los orígenes medievales, y finalmente el montaje «Manufactura i menestrals», presenta el Sabadell de los siglos XVI al XVIII.

Bibliografía

Casasdesús, M., y Enrich, R. (2010): «Les escombraries, a la covertera! Destrucció, confiscació, salvaguarda i devolució del patrimoni de la ciutat». *Sabadell 1931-1945. Una Esperança desfeta*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, Museus Municipals, pp. 54-57.

Constitución y funcionamiento de la Junta de Museos y Excavaciones, 1912-1918. Fons Municipal. Expedients Generals de Governació (expt. 89/1918. AMH2107/26).

Crònica de la Secció Arqueològica (1913): Anuari MCMXI-XII. Institut d'Estudis Catalans 1913, pp. 679-680.

Crònica de la Secció Arqueològica (1915): Anuari MCMXIII-XIV. Institut d'Estudis Catalans 1915, pp. 858-861 y 871-873.

Crònica d'Arqueologia i Història de l'Art (1936): Anuari MCMXXVII-XXXI. Institut d'Estudis Catalans 1936, pp. 235-236.

Enrich Gregori, R., y Juan-Muns Plans, N. (1991) «Els museus a Sabadell, una llarga història». *Ara fa 60 anys*. Sabadell: Museu d'Història de Sabadell, pp. 35-53.

Fondo documental del Museu de Sabadell.

Renom Costa, V. (inédito): *Diari d'excavacions*. (MHS).

Renom Costa, V., y Mas Gomis, L (1950): «Las excavaciones del poblado de Arragona», *Arrahona*, n.os 1-2, pp. 93-118.

Vila, J. (1914): «Arqueología», *Ars. Revista quinzenal de Literatura i Art*, n.º 1, pp. 8-9; n.º 2, pp. 7-9; n.º 4, p. 11; n.º 5, p. 8.

– (1927) *Memoria de los trabajos realizados en las excavaciones de las cercanías del Real Santuario de Nuestra Señora de la Salud de Sabadell*. Sabadell: Imprempta Ribera.

90 años de historia del Museo Arqueológico de Burriana (Castellón)

90 years of history of the Museo Arqueológico de Burriana (Castellón)

José Manuel Melchor Monserrat (arqueologo@burriana.es)
Director. Museo Arqueológico de Burriana

Resumen: Las primeras colecciones arqueológicas conocidas en Burriana (Castellón) son de finales del siglo XIX hasta principios de XX, y se encontraban en manos de particulares. Éstas tuvieron una gran proyección a nivel provincial y nacional. Este movimiento coleccionista y erudito acabó impulsando el primer museo arqueológico público de la ciudad; inaugurado en 1926 en las Escuelas Graduadas, contó con una importante aportación de colecciones particulares de la localidad. Esta institución desaparece como entidad después de la Guerra Civil Española, pero parte de sus materiales se recuperan en la década de 1960 y pasan a formar parte del nuevo Museo municipal abierto en 1967. Desde entonces el Museo ha permanecido abierto, pasando por importantes cambios museológicos y museográficos en 1991 y 2005.

Palabras clave: Historiografía. Museología. Museografía. Arqueología. Coleccionismo. Antigüedades.

Abstract: The first known archaeological collections in Burriana (Castellón) date from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century were in the hands of private citizens. These had a great projection at provincial and national level. This collecting and erudite movement led to the first public archaeological museum of the city, inaugurated in 1926 in the Escuelas Graduadas that had a great contribution of particular collections of the locality. This institution disappears as an entity after the Spanish Civil War, but some of its materials are recovered in the 1960s and become part of the new municipal museum opened in 1967. Since then the museum has remained open, being subject of great museographic and museological changes in 1991 and 2005.

Keywords: Historiography. Museology. Museography. Archaeology. Collecting. Antiques.

Los antecedentes del Museo: las colecciones de principio del siglo XX

Las primeras noticias escritas sobre la formación de colecciones de objetos arqueológicos en la ciudad de Burriana se fechan entre final del siglo XIX y principio del XX. En Burriana existía una gran afición a la arqueología, complementada con grandes dosis de erudición local, espoleada por los importantes descubrimientos de la época en Egipto, Próximo Oriente o Creta. Contaba además con el soporte económico de los grandes ingresos que proporcionaba el comercio de la naranja en ese periodo. A continuación citaremos algunas de las principales personalidades de ese movimiento que mantenían una estrecha relación con Burriana.

Pascual Meneu colaboraba desde 1887 como arabista en *El Archivo* de Denia, publicación dirigida por Roque Chabás que tenía un interesante matiz arqueológico. P. Meneu realizó en Betxí algunas excavaciones a finales de ese siglo (Meneu, 1901) y mantenía una relación de amistad con los burrianenses Joaquín y Manuel Peris y Fuentes (García Collado, 1914; Meneu, 1914).

En la vecina localidad de Vila-real, concretamente en Vila Filomena, se excavó en el año 1922 un poblado y necrópolis del III milenio a. C. (Sos, 1922). A raíz de ello se publicaron diversas notas en los periódicos de Valencia y Barcelona; el año siguiente visitaron los trabajos, entre otros, J. Peris y Pere Bosch Gimpera. La presencia de este último significó un espaldarazo a la arqueología castellonense (Esteve, 1992). Un año más tarde P. Bosch publicó un artículo con los datos obtenidos en sus visitas a la provincia de Castellón (Bosch, 1924).

El presbítero de Vila-real Benito Traver García, entre otros cargos era académico del Centro de Cultura Valenciana y miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Castellón, en cuyo seno propuso realizar las primeras investigaciones arqueológicas en el término de Burriana. En las actas de la Comisión no se reflejan los resultados de los trabajos, sin embargo, sí aparece mencionada una excavación arqueológica que se realizó en el año 1925, en el yacimiento de Vinarragell. Esta es la primera referencia concreta a una intervención arqueológica en Burriana (Traver, 1926).

El abogado burrianense Vicente Forner Tichell contaba con una dilatada trayectoria en el campo de la investigación histórica, además de coleccionar restos arqueológicos. Francisco Roca comenta que V. Forner dejó redactadas dos obras inéditas que trataban sobre la ubicación de yacimientos ibéricos (Roca, 1932). Quizá se refería al poblado de Vinarragell, que se publicó a título póstumo (Forner, 1933) y los primeros pobladores de Burriana.

El burrianense Joaquín Peris y Fuentes fue abogado, alcalde republicano e importante terrateniente de la localidad (Mesado, 2000). F. Roca lo define como «notable arqueólogo que invirtió gran parte de su fortuna y de su vida en investigaciones históricas y excavaciones, tanto en Burriana como en otros términos» (Roca, *op. cit.*: 115). Gran amante de los libros, su biblioteca y la de su pariente M. Peris aparecían en la guía comercial «Tiris» de Burriana del año 1931 como «Bibliotecas Particulares», y eran objeto de constantes visitas, como por ejemplo la de la asociación Lo Rat Penat en 1911 (Sarthou, 1911). Gracias a la donación de un par de libros de su biblioteca que realizó Manuel Corell en el año 1986, sabemos que en sus escritos mezcla proverbios, temas de la historia

universal y otras anécdotas locales, junto a breves reseñas de arqueología, se trata sobre todo de referencias al hallazgo de: «[…] dos cráneos musterienses en el término antiguo de Burriana, […] cuatro cráneos en Vila Filomena , […] tres cráneos aurinienses en Cabanes, […] cinco esqueletos cerca de donde tuvo la batalla entre Asdruval y Escipión, […] un diente y un atlas arsilienses; […] en cueva de Pantalones […]» (Peris, s. a.: 107).

Como ya hemos citado anteriormente, J. Peris mantenía contactos con los arqueólogos e investigadores que trabajaban en la zona (Peris, 1913), pero nunca llegaría a desvelar el origen de las piezas de su colección.

Suponemos que sus actividades en el campo de la arqueología se iniciaron entre 1910 y 1912, si bien su amistad con P. Meneu probablemente despertaría su afición a la arqueología unos años antes. Ambos eruditos investigaron en la zona de Cabanes y Oropesa (García Collado, *op. cit.*). J. Peris por mediación de Juan José Senent colaboró con el Institut d'Estudis Catalans y facilitó a P. Bosch el acceso directo a su colección entre 1915 y 1920 (Bosch, 1923 y 1953). J. Peris era muy proclive a enseñar el contenido de sus colecciones al público, y así lo hizo, por ejemplo, en las fiestas de San Blas del año 1913, según aparece reflejado en el periódico *Revista de Castellón* de ese mismo año (Anónimo, 1913). Entre sus hallazgos más interesantes destaca la excavación en Cabanes de más de cincuenta incineraciones (Peris, 1922; Bosch, 1923), de parte de los yacimientos del Mortorum de Torre la Sal (Esteve, 1975) y la Cova Pantalons (Mesado, 2000) y probablemente en Orpesa la Vella y Morro de Gos



Fig. 1. Inscripción ibérica de Cabanes y romana de Almenara, fotografiadas en la década de 1910 en el patio de la casa de Joaquín Peris (Fuente: Archivo Provincial de la Diputación de Castellón).

en Oropesa del Mar. Del yacimiento de la Muntanyeta dels Estanys, en Almenara, extrajo capiteles e inscripciones (Sarthou, *op. cit.*), y en Burriana, sacó a la luz los hallazgos del Camí del Palmeral (Utrilla, 1963) (fig. 1).

En palabras de Sarthou (*op. cit.*) su colección era un «pequeño museo», aunque lamentablemente buena parte de ella desapareció sin poder ser estudiada, Ramón Huguet escribe un artículo el 20 de mayo de 1913 en el periódico *Heraldo de Castellón*, reclamando a J. Peris mayor cantidad de publicaciones, al tiempo que marca distancias con su sistema de registrar la información.

Hoy en día son muy pocos los materiales de esta colección que se encuentran en el Museo de Burriana[1], ya que después de la muerte de J. Peris en el año 1939 parte de la misma se vendió al Museo de Barcelona en el año 1945, con F. Esteve como intermediario (Mesado, 2000). El lote adquirido lo componía un total de 40 objetos, entre los que destacan una estela ibérica de Cabanes, un fragmento de inscripción romana de Almenara, una alabarda de bronce de un túmulo de Cabanes, varías urnas cinerarias ibéricas sin decoración y diversos brazaletes de bronce (VV. AA., 1946). Estos materiales todavía conservan la sigla original de la colección de J. Peris[2].

Carlos Sarthou Carreres fue un abogado villarrealense que inició sus contactos con la Real Academia de la Historia de Madrid en el año 1913 facilitando información a Fidel Fita sobre inscripciones romanas encontradas en Vila-real, Nules y Burriana (Fita, 1913). Fue nombrado ese mismo año miembro correspondiente de la institución, adscrito a la Comisión Provincial de Monumentos, y en el año 1919 era Delegado Real de Bellas Artes de la provincia de Castellón. En Burriana entró en el círculo de amistades de J. Peris, M. Peris y F. Tichell. Sin embargo, acabaría por enfrentarse con J. Peris cuando envió fotos de sus inscripciones a la Real Academia (Sarthou, *op. cit.*). Este autor también hace referencia a otras colecciones procedentes del yacimiento burrianense de Torre d'Onda (Sarthou, *op. cit.*).

El abogado burrianese Manuel Peris y Fuentes fue miembro de Lo Rat Penat y alcalde de Burriana. Primo de J. Peris, ambos consiguieron que la ciudad de Burriana llegara a ser el centro de referencia en estudios y colecciones de arqueología a nivel provincial y regional (Primitivo, 1928). Mucho más prolijo en artículos que su pariente, publicó sus primeros escritos en la *Revista de Castellón* del año 1883. En sus primeros artículos muestra ciertas influencias de P. Meneu, A. Chabret y R. Huguet (miembro de la Comisión Provincial de Monumentos). Siguió los pasos en arqueología de su pariente llegando a donarle en su primera etapa los restos encontrados por él mismo, como por ejemplo hachas pulimentadas, sílex trabajado, huesos y fragmentos cerámicos (Peris, 1926), pero desconocemos si se deshizo de todos sus hallazgos, o si poseía una colección propia. En sus últimos artículos (Peris, 1926) se observa cómo va desapareciendo la influencia de P. Bosch y de las instituciones catalanas, y cómo

---

[1] Agradecemos la colaboración de Antonio Lleó, actual propietario y responsable de la conservación de parte de los documentos que rescató de la casa de J. Peris.

[2] Agradecemos la colaboración de Carme Rovira y Xavier Llovera, del Museu Arqueològic de Barcelona.

establece una relación más cercana a Valencia a través de J. J. Senent, a quien entrega los restos de una estación eneolítica que finalmente llegan al Laboratorio de Arqueología de Valencia (Ballester, 1928) que había sido creado por Lluís Gonzalvo, con el que colaboró en los primeros documentos fundacionales de los años 1924 a 1926 (Aura, 2006).

En el actual archivo parroquial de la iglesia del Salvador de Burriana[3], se conservan de su biblioteca unos 600 ejemplares, entre libros, revistas y textos manuscritos, de ellos casi un 10 % son libros de arqueología, como por ejemplo: *Els enterraments ibérics dels Espleters a Salzadella*, de J. J. Senent; *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, de Juan Agustín Ceán-Bermúdez; *Estudios ibéricos*, de Joaquín Costa; *Tartessos e Hispania* de Adolf Schulten, además de una amplia colección de la revista *El Archivo* y de las *Memorias de la Real Academia de Historia*. Destaca el hallazgo en su biblioteca de «Apuntes de arqueología e historia del arte –2.º curso– año 1919» de la Universidad Pontificia de Valencia.

Dentro de este margen cronológico se conocen otras colecciones de materiales arqueológicos en Burriana, tal y como indica la exhibición que se hizo en las fiestas de San Blas del año 1913, según aparece publicado en el periódico *Heraldo de Castellón* del día 28 de febrero, donde se habla concretamente las colecciones de antigüedades de los «Señores Peris, Fenollosa, Montserrat, Rives, PP. Carmelitas y otros» (Anónimo, *op. cit.*: 13) (fig. 2).

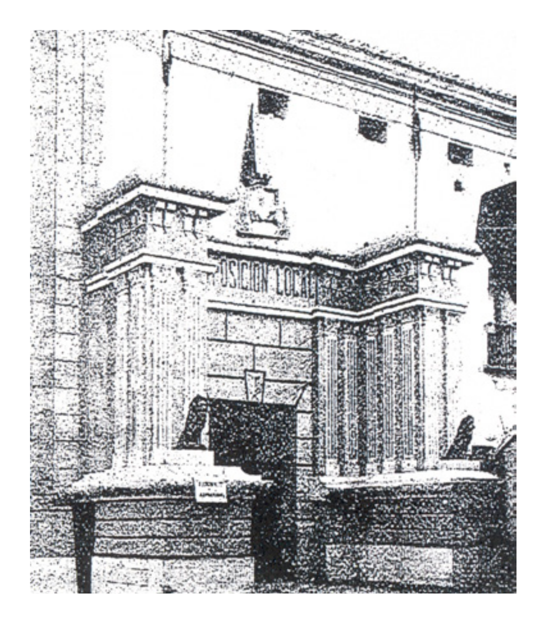


Fig. 2. Fachada de la entrada del convento de la Merced, sede de las Escuelas Graduadas, acondicionado para la exposición de 1913 (Anónimo, 1913: 12).

Desde principio de la década de 1940 y a lo largo de casi veinte años se produjo un gran vacío en la investigación arqueológica de Burriana. El único que trató temas de la ciudad fue el arqueólogo y profesor castellonense Francisco Esteve Gálvez, quien en su juventud contactó con J. Peris y Juan Bautista Porcar. Fue discípulo de P. Bosch y de H. Obermahier (Esteve, 1992). A lo largo de su vida formó una amplísima colección de piezas arqueológicas (algunos *dirhams* de plata y un ídolo eneolítico de Artana los donó al Museo Arqueológico de Burriana en la década de los noventa) y de falsificaciones.

El primer Museo en las Escuelas Graduadas de Burriana

Uno de los últimos en incorporarse al grupo de eruditos y coleccionistas citado en el apartado anterior fue Francisco Roca y Alcaide, nacido en la localidad de Puzol, fue maestro

[3] Agradecemos a Pedro Cid, párroco del Salvador, por facilitarnos el acceso a esa colección.

de escuela y director de las Escuelas Graduadas en Burriana. Fue el primer director de un museo arqueológico de carácter público en nuestra ciudad, concretamente el que estaba en las propias Escuelas. En el año 1932 realizó la primera publicación histórica centrada en Burriana, que incluía una descripción muy somera de una serie de restos donados por los vecinos (curiosamente el grueso de la colección de Joaquín y Manuel Peris nunca fue donada) al Museo municipal anteriormente citado. Las principales fuentes de sus estudios fueron F. Tichell y J. Peris.

El Museo de las Escuelas Graduadas se fundó el 15 de marzo de 1926 en el desamortizado convento de la Merced. Después de la Guerra Civil su director fue exiliado y la exposición parcialmente desmontada; sus piezas pasarían al colegio Historiador Viciana y finalmente al colegio Cervantes, ambos de Burriana (Rufino, 2001).

Según artículo publicado en la prensa local, F. Roca ya tenía en su poder buena parte de los materiales dos años antes de la inauguración oficial de museo (Roca, 1924), y ya entonces aprovechaba para solicitar apoyo público: «[…] Los burrianenses convencidos de que la cultura es el elemento básico de todo gran pueblo, rivalizan por enviar a estas instituciones objetos para el Museo y libros para la Biblioteca, que ascienden ya a una cantidad considerable […] Ahora solo falta que el Ayuntamiento se ponga a tono con los citados señores y costee estanterías y vitrinas para los objetos recogidos, colocados hoy provisionalmente sobre tablas y mesas de las escuelas» (Roca, 1924: 7).

Gracias a varias publicaciones (Roca, 1924 y 1932; Rufino, *op. cit.*), podemos hacer una aproximación a buena parte del inventario del primer Museo de Burriana (en negrita las piezas que se conservan actualmente en el Museo) (fig. 3).

1. **Dos ánforas romanas**, un juego de platos y jofaina antiguos, dos valiosos candiles de barro romanos, **uno de ellos con láurea**, un fragmento de placa de la calle Constitución, **un plato de cerámica campaniense** (Roca, 1932), un cuchillo, varias flechas de pedernal, una colección de monedas antiguas y fósiles (Roca, 1924) donados por José Fenollosa.
2. Un plato y taza con láminas de oro incrustadas de Dolores Domingo Forner (Roca, 1924).
3. Un rosario y cruz de nitrato de sodio, una colección de pesas antiguas y una pipa estilo turco, de Eduardo Mengod (Roca, 1924).
4. Una filigrana de plata siglo XVII y un relicario siglo XVIII de Lucrecia Borja (Roca, 1924).
5. Cuatro platos y taza antiguos con reflejos metálicos uno de ellos, un amuleto japonés y «un buen número» de monedas de Juan Burdeus (Roca, 1924).
6. Un gato silvestre y una comadreja disecados y varias monedas antiguas, de Jesús Ríos (Roca, 1924).



Fig. 3. Ánforas romanas fotografiadas en una de las salas del Museo de las Escuelas Graduadas (Roca, 1932: 32).

7. Una colección de monedas romanas, «algunas muy notables» de Vicente Forner (Roca, 1924).
8. **Un cuello de ánfora** con varias conchas adheridas, de Carmen Centurión de Barberá (Roca, 1924).
9. Un lagarto de palmera de África, disecado, de Carlos Fricke (Roca, 1924).
10. Colecciones de minerales y moluscos, de José González Melo y Vicente Moros (Roca, 1924).
11. Un cuadro del cultivo del naranjo en La Plana, pintado y donado por José González Falomir (Roca, 1924).
12. Un amonites y unos pequeños fósiles, de Rafael Soucase (Roca, 1924).
13. Un falo de bronce (Roca, 1932), una flecha de pedernal y varias monedas, de Manuel Gil (Roca, 1924).
14. Varios fósiles, de Bautista Amiguet (Roca, 1924).
15. Varios minerales y fósiles de Francisco Roca y Víctor de la Torre (Roca, 1924).
16. **Punta de lanza**, de Joaquín Peris (Roca, 1932).
17. Varios minerales, de Gabriel Martín Cardoso (Roca, 1924).
18. **Ánfora greco-itálica**, procedente de Torre d'Onda (Roca, 1932).
19. Dos jarras islámicas de la colección de Joaquín Peris, **sólo se conserva una** (Roca, 1932).
20. **Escudo de la Villa**, probablemente del siglo XVI (Roca, 1932).
21. **Escudo de la calle Santo Domingo**, de época Moderna, ingresó en el Museo en 1928 (Roca, 1932; Rufino, *op. cit.*).
22. **Bajorrelieve con corona Real**, del siglo XVI (Roca, 1932; Rufino, *op. cit.*).
23. **Blasón de los Gosalbo-Bonet** de época Moderna (Roca, 1932).
24. **Dos cruces de forja**, de época Moderna, procedentes de la ermita de Llombay y de la Sagrada Familia (Roca, 1932).
25. *San Ramón Nonato*, pequeña escultura barroca en madera policromada, procedente de la ermita de Llombay (Roca, 1932).
26. **Escudo del «Forn de la Vila»**, de época Moderna, con entrada en el Museo en el año 1928 (Roca, 1932; Rufino, *op. cit.*).
27. Virgen del Pie de la Cruz, imagen ingresada en el Museo el año 1931 (Rufino, *op. cit.*).
28. Fusil carlista, época Contemporánea (Rufino, *op. cit.*).
29. **Bayoneta**, del siglo XIX (Rufino, *op. cit.*).
30. **Cristo crucificado**, talla de principio del siglo XIX; entró en el Museo el año 1931 (Rufino, *op. cit.*).
31. **Llave de forja,** probablemente del siglo XVI, es llamada del «Portal d'Onda» (Roca, 1932).
32. **Estela funeraria cruciforme discoidal**, época Medieval, ingresa en el Museo en el año 1933 (Rufino, *op. cit.*).
33. **Relojera**, del siglo XIX, donada por Francisco Roca (Rufino, *op. cit.*).
34. **Lápida funeraria romana**, de mármol *Saetabensis*, procedente del municipio de les Alqueries.
35. **Casetón cerámico**, tema heráldico del siglo XV-XVI (Rufino, *op. cit.*).
36. **Azulejo Gastaldi**, de factura italiana con tema de delfín y Cupido (Rufino, *op. cit.*).
37. **Plato de Manises,** de final del siglo XIX (Rufino, *op. cit.*).
38. **Jarrón de Calamina**, de principio del siglo XX (Rufino, *op. cit.*).

Materiales cuya adscripción al Museo de las Escuelas no está contrastada (Rufino, *op. cit.*).

A) ***Pura e Inocente Eva***, vaciados en escayola del escultor José Pascual Ortells.
B) ***Bobo de Coria, Niño de Vallecas, La Fragua de Vulcano*** y ***Vista del Prado de Madrid***; ***tomada por la espalda de la fuente del dios Neptuno***, grabados a buril.
C) ***El Torero***, aguafuerte con toques de buril.
D) ***Caballero con yelmo emplumado***, aguafuerte.
E) ***Hilandera y La Segadora***, barnices blandos.

Finalmente dice F. Roca: «Hay muchas cosas más, y valiosos ofrecimientos entre los que destacamos los de los Sres. Barón de Cárcer, D. Antonio Bosca, directores de los Institutos de 2.ª Enseñanza de Valencia y Castellón, Real Sociedad de Historia Natural, Dr. Cardoso y D. Ramón Gil» (Roca, 1924: 7).

Del inventario conocido, que no representa la totalidad de las piezas existentes en el Museo, podemos destacar el eclecticismo de los restos y de periodos representados. Muchas de estas piezas ha llegado al Museo actual gracias a T. Utrilla y N. Mesado, pues después de la Guerra Civil se perdieron muchos materiales.

La gestación de la recuperación del Museo en la década de 1960

Después de casi dos décadas sin actividad conocida, la llegada del salesiano Tomás Utrilla, oriundo de Soria, impulsó otra vez el interés arqueológico en Burriana. Durante la década de 1960 T. Utrilla estudia, entre otros, los yacimientos de Torre d'Onda, Vinarragell, Centro Histórico y el Palau, que publica en la revista local *Burisana*. Los materiales recuperados hasta el año 1967 se depositaban en el colegio salesiano de Burriana, alrededor del cual y de sus antiguos alumnos T. Utrilla formó un grupo de aficionados por la arqueología, entre los que destacaban Enrique Safont, Abilio Lázaro y Norberto Mesado. Esta asociación sin duda desarrolló una labor muy importante, por ejemplo, en la recuperación de la historia oral, al entrevistar a vecinos sobre los restos que aparecían en Burriana desde principios del siglo xx, o en la continuación de trabajos en yacimientos arqueológicos comarcales.

Con este grupo cristalizó la idea de la recuperación del Museo Arqueológico de Burriana, donde se incorporarían los restos salvados del Museo de las Escuelas Graduadas y las piezas que ellos mismos iban recuperando. Las primeras noticias escritas sobre la idea de este Museo son del año 1962, con T. Utrilla proponiendo un museo con sede en el colegio salesiano (Utrilla, 1962), aunque cinco años después reconocía la necesidad de un museo público (VV. AA., 1967b).

Sin embargo, el grupo se rompió en 1967 a causa, entre otros motivos, de discrepancias respecto a la creación y gestión del museo local. T. Utrilla acabaría formando una nueva asociación con antiguos alumnos que le permitió proseguir con sus investigaciones



Fig. 4. Apertura del Museo en el año 1967 en foto de E. Safont, en ella se aprecia a T. Utrilla (segundo por la izquierda) y N. Mesado (primero por la derecha) (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

arqueológicas hasta su definitivo traslado a Valencia[4] (García Ferrada, 1969). Esta situación provocó que una pequeña parte de las piezas se quedaran en el colegio (en la actualidad no se conoce el paradero de estos materiales) y la mayor parte estuvieran bajo la tutela de Norberto Mesado. Tanto N. Mesado como T. Utrilla pasaron a ignorarse mutuamente en los trabajos que publicaron a partir de 1968 (fig. 4).

Tras dividirse el grupo salesiano, N. Mesado mantuvo cierta relación con A. Lázaro y E. Safont, con quienes conseguiría reabrir el Museo Histórico-Arqueológico de Burriana en el año 1967 en la planta alta del Ayuntamiento, situado en la plaza Mayor, con un reconocimiento oficial por parte de la Administración Pública. Además, en agradecimiento por su labor, obtuvo su nombramiento como director del Museo, desempeñando con el tiempo también el cargo de archivero y de bibliotecario municipal.

La situación que se produjo fue ciertamente incomoda, lo que llevó a que se planteara este Museo como una fundación nueva sin ninguna relación con los salesianos, cuando paradójicamente T. Utrilla era uno de los miembros fundadores del patronato (Mesado, 2000) y reconocido co-fundador del Museo (VV. AA., 1967). El nuevo Museo municipal se alejó también de la anterior institución de las Escuelas Graduadas, fomentando la figura de cronista

4 Apertura del Museo en el año 1967 en foto de E. Safont, en ella se aprecia a T. Utrilla (segundo por la izquierda) y N. Mesado (primero por la derecha) (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

de su primer Director, en detrimento de la faceta museística, pese a que ambos museos estaban unidos por fuertes lazos, tanto en su forma de institución pública municipal, como en sus objetivos y parte de sus piezas. Por ello, nos parece más apropiado hablar de una recuperación y ampliación del Museo municipal de los años treinta.

Desde la apertura del Museo hasta su ampliación (1967-1991)

En esta época N. Mesado buscó el apoyo y la colaboración de investigadores, eruditos locales y del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valencia, donde finalmente se licenció en la década de los ochenta. Realizó una importante labor de recuperación para el Museo de materiales de prácticamente toda la provincia de Castellón. Lamentablemente no todos los resultados de sus numerosas intervenciones se han visto reflejados en informes o memorias (fig. 5).



Fig. 5. Sala del Museo en el año 1967, que incluye piezas del Museo de las Escuelas Graduadas. Foto: E. Safont (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

El periodo que hay entre 1967 y 1982 es uno de los de mayor crecimiento de la colección arqueológica, ya que además de los hallazgos realizados por N. Mesado en algunos yacimientos de la provincia y sobre todo de Burriana, él inició una serie de excavaciones muy importantes, especialmente en los yacimientos de Orleyl (la Vall d'Uixó), Vinarragell y Torre d´Onda (Burriana). El museo pasó a ser conocido como «Museo Comarcal de la Plana Baixa» (Mesado *et alii,* 1991).

Durante el transcurso de estos años, N. Mesado formó una rica colección de libros y revistas relacionadas con la arqueología, a lo que hay que sumar los intercambios que se realizaban desde el propio Museo. Éste sería el germen de lo que posteriormente conocemos como la biblioteca de arqueología del Museo, que desde 1991 funcionó de forma autónoma respecto a la biblioteca municipal.

Por otro lado, se realizaron donaciones muy importantes, como por ejemplo la estatua romana proveniente de Talavera de la Reina, restos subacuáticos, cerámica precolombina, metalistería varia, industria lítica procedente de Plasencia, un exvoto ibero de Albacete, etc. En alguno de estos casos nos encontramos más próximos a la idea de coleccionismo, que a las funciones que debe desempeñar un museo, como la creación de un discurso museológico coherente (fig. 6).

En esta época salió a la luz la colección *Papers*, gestionada desde el Museo, donde se publicaban tanto los trabajos relacionados con la arqueología como de otras disciplinas.



Fig. 6. Sala del Museo en el año 1967, donde se observa la estatua de Talavera en foto de E. Safont (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

En España el final de la dictadura, la llegada de la democracia y la posterior creación de las Comunidades Autónomas, con toda su base legislativa, provocaron una serie de cambios en la organización del Museo; por otro lado, empezó a realizarse un control mucho más estricto sobre las intervenciones arqueológicas, tanto a nivel legislativo como científico. En esta época el número de excavaciones que realizaba el Museo descendió rápidamente. Con la transferencia de la gestión de la red de museos a la Generalitat Valenciana, el Museo de Burriana pasó a ser oficialmente Museo Histórico Municipal. A lo largo de la década de 1980 colaborarían estrechamente con el Museo varios estudiantes y algunos arqueólogos, pero estas relaciones no llegaron a perdurar en el tiempo.

El descenso de las actividades arqueológicas realizadas por el propio Museo repercutió a la larga en una menor entrada de materiales en la entidad, pese a que la nueva legislación autonómica obligaba a que los hallazgos derivados de cualquier tipo de intervenciones realizadas en Burriana o su término fueran depositados en los almacenes del Museo.

La sede del Centro Municipal de Cultura entre 1991 y 2005

Lo que en un principio fue un cambio importante en la ubicación del Museo, pues se trasladó desde las antiguas dependencias del viejo Ayuntamiento a la nueva Casa de Cultura (curiosamente, esta era la ubicación del antiguo Museo de las Escuelas Graduadas) y se mejoró notablemente la infraestructura de las salas, se reveló finalmente como una situación un tanto engañosa. Pese a que se amplió la superficie de la exposición, ésta carecía de un discurso apropiado, (se iniciaba con los materiales más modernos para finalizar en la prehistoria), disponía de muy pocos paneles y la didáctica era prácticamente inexistente. Se produjeron situaciones insólitas, como el hecho de que


Fig. 7. Sala del Museo en el año 1991 (Fuente: Archivo Museo de Burriana).



Fig. 8. Claustro del Museo en el año 2011, donde se observa la estatua de Talavera en la ubicación que tenía desde 1991 (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

una de las mejores piezas del Museo, la escultura romana de Talavera de la Reina, estuviera suspendida en lo alto de un escenario o que varios escudos nobiliarios ajenos al edificio se empotraron en la pared de una de las salas del Museo. También se creó un jardín arqueológico en el exterior del Museo, una idea ciertamente novedosa, pero que sin embargo carecía de cualquier orden y señalización (fig. 7).

En esta época los almacenes seguían con el mismo sistema desde los años sesenta y presentaban un estado deficitario, el embalaje de las piezas arqueológicas se hacía en archivadores de cartón, cajas de tabaco y todo tipo de elementos reutilizados, además varios materiales se encontraban a la intemperie. Los intentos de crear un laboratorio de restauración no fructificaron debido a la falta de recursos, lo que propició la mala conservación de algunas piezas metálicas y cerámicas.

En el campo de las intervenciones arqueológicas, N. Mesado ya no excavaba en Burriana desde 1989, por lo que todas las intervenciones que se realizaron fueron delegadas en otros arqueólogos hasta el año 1996. Desde esa fecha prácticamente no se efectuó ninguna otra intervención gestionada desde el Museo. Finalmente, tras la jubilación de N. Mesado en el año 2003, el Museo estuvo bajo la responsabilidad de políticos y administrativos, teniendo que externalizar parte de los servicios de arqueología y restauración hasta el año 2005 (Melchor, 2013) (fig. 8).

La museografía actual del centro (2005-2015)

En noviembre del año 2005 tomó posesión del cargo el primer director del Museo con carácter funcionarial, que también ocupó la dirección del Servicio Municipal de Arqueología de Burriana. A partir de ese momento se inició la puesta a punto de todas las dependencias.

La primera decisión consistió en cerrar el Museo hasta conseguir que se pudiera abrir en unas condiciones adecuadas para la conservación de los materiales. Este periodo se aprovechó para intervenir sobre aquellas piezas de la exposición que se hallaban deterioradas. Para realizar estas labores se contrató el servicio de restauradores-conservadores, con colaboraciones puntuales con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y con el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración.

Al mismo tiempo, se iniciaron los trabajos de inventario del material del almacén del Museo y se llevó a cabo el trasvase de los materiales de los viejos contenedores de cartón a recipientes de plástico, además de proceder a eliminar todos aquellos elementos que eran nocivos para la correcta conservación, como el papel o el algodón. Las excavaciones arqueológicas de urgencia que se desarrollaron durante estos años revelaron que la superficie destinada a los depósitos resultaba insuficiente. Esto obligó a una profunda reorganización de los fondos y a la ampliación de los almacenes.



Fig. 9. Ubicación actual de la estatua de Talavera (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

El siguiente paso consistió en dar un giro completo a la exposición permanente y acondicionar de nuevo las salas, dotándolas de un procedimiento moderno de control de temperatura y humedad y suprimiendo el anticuado sistema existente. También se anuló la entrada de luz natural con el objeto de proteger mejor las piezas arqueológicas y poder utilizar la iluminación artificial dirigida como recurso para mejorar la visualización de los materiales.

Se optó por reducir la cantidad de piezas que se hallaban en exposición, retirando fragmentos y elementos que tenían restauraciones antiguas y defectuosas, al mismo tiempo que se amplió la cantidad de expositores. La nueva cartelería y los recursos audiovisuales (televisores, proyectores y reproductores de fotos digitales), ayudan al visitante a entender mejor el contexto arqueológico de los artefactos expuestos, dentro de una descripción sencilla dedicada al público en general (fig. 9).

A partir de ahí se ha podido crear un discurso museológico claro que tiene su inicio en el pasillo de acceso, con una vitrina que explica al visitante la historia del propio Museo.

En la sala I se introduce al visitante en el funcionamiento del Museo y de la arqueología en general, a través de la exposición de piezas que se encuentran en distintas fases de restauración y de clasificación. Parte de esta sala se dedica a la «arqueología de la muerte».

La sala II expone el pasado y la arqueología de la propia ciudad de Burriana e incluye una vitrina de numismática. La zona lateral izquierda de la sala está dedicada al yacimiento del Palau, de origen romano, está localizado a escasamente 700 m de Burriana. Este asentamiento es clave para entender el origen de la urbe, ya que los musulmanes reutilizaron gran parte de los materiales constructivos romanos en la fundación de la ciudad (fig. 10).



Fig. 10. Sala del Museo en 2016 (Fuente: Archivo Museo de Burriana).

En la sala III se inicia un viaje a lo largo de la prehistoria, desde el Paleolítico hasta el final de la Protohistoria.

La sala IV está dedicada al mundo romano, ya que Burriana cuenta con importantes yacimientos de este periodo, como por ejemplo el Palau, el Marjalet y Sant Gregori. Además algunos historiadores sugieren que por Burriana pasaba un tramo de la vía Augusta, y que en ese tramo había una de las paradas o *mansiones*, conocida como *Sepelaco*.

Al iniciar la ruta de salida el visitante conocerá los aspectos y yacimientos más destacados de las dos culturas más importantes presentes en el término de Burriana antes de la musulmana: la íbera y la romana. Todo ello mediante elementos de prestigio y de comercio, fuente de riqueza en estos periodos, dentro de un recorrido iniciado en la sala IV con la vitrina de «Prestigio Romano», seguida por la zona de comercio terrestre y marítimo en la sala III.

En Burriana había un puerto comercial de época romana republicana en Torre d´Onda, al que está dedicado la vitrina central. En este yacimiento se han encontrado restos del muelle, almacenes y calles, además de abundantes vasijas iberas de almacenamiento y ánforas.

El siguiente espacio está dedicado a elementos de «Prestigio Ibero», con muestras de las piezas de valor en este periodo, encontradas en la comarca.

La segunda vitrina central tiene las piezas halladas en el yacimiento de Vinarragell, en el cual se han localizado restos de la Edad del Bronce, Hierro, época fenicia, griega, ibera y romana, pues fue un importante núcleo comercial a lo largo del tiempo, donde confluían las rutas costeras, terrestres y sendas fluviales de penetración hacia el interior de la provincia.

Como tercera vitrina central están los restos de un caballo de época ibérica hallado de forma casual en el yacimiento arqueológico de la Regenta (Burriana).

Aún dentro del Centro Municipal de Cultura, en el ala opuesta al Museo, tenemos el jardín arqueológico, un espacio abierto correspondiente al antiguo huerto del convento de la Merced acondicionado actualmente como zona verde. En él se exponen restos pétreos variados, desde estelas funerarias medievales, restos decorativos de la iglesia gótica del Salvador de Burriana, molinos de piedra, columnas, restos del molino del Palau, etc

De reciente inauguración es una sala monográfica de la villa romana de Sant Gregori, única *uilla a mare* excavada en la provincia de Castellón, que está aportando importantes materiales al museo.

Los fondos del Museo

Los materiales depositados en los almacenes del Museo de Burriana son de procedencia variada, algunos de ellos de origen desconocido. Esto obligó a una tarea de inventario que se inició en el año 2007 y que aún prosigue hoy en día, pues si bien ya están inventariados los yacimientos o lugares de procedencia, todavía existen cantidades ingentes de materiales sin lavar ni clasificar que proceden de excavaciones realizadas durante la década de 1980.

Los denominados fondos antiguos corresponden a piezas incorporadas al Museo desde 1967 a 1982, que tienen su origen en donaciones de particulares, en el primer Museo de las Escuelas Graduadas y en las aportaciones en N. Mesado.

Los fondos sin clasificar, desde 1982 a 1996, corresponden a un gran lote de materiales de diversas excavaciones de Burriana y del resto de la provincia.

Los fondos más recientes, desde 1996 hasta la actualidad, se refieren al término municipal de Burriana, y ya se encontraban debidamente inventariados y en algunos casos clasificados. Con ellos se ha iniciado una de la series de materiales más importantes del Museo, si consideramos solamente aquellas de origen arqueológico.

En la actualidad son más de cuarenta y cinco los solares o viales urbanos excavados y diecisiete los yacimientos intervenidos en Burriana. Respecto a la procedencia de los materiales, podemos decir que se trata de la lista más amplia a nivel provincial después del Museo Provincial de Bellas Artes de Castellón, ya que contiene muestras de casi de 170 yacimientos que provienen de más de 70 poblaciones distintas.

El Museo Arqueológico de Burriana: panorama actual

La etapa más reciente del Museo se caracteriza por un esfuerzo constante por la divulgación y la puesta al día de sus fondos, además de relanzar la investigación del patrimonio arqueológico con medios propios y con la colaboración de otras entidades como el departamento de Geografía, Historia y Arte de la Universidad Jaume I, la Universidad Politécnica de Valencia, el Institut Català d'Arqueología Clássica, el Servicio de Investigación Arqueológica y Prehistórica de la Diputación de Castellón, *Iberia Graeca*, etc. En el apartado de ediciones de libros se continúa con la publicación de producciones propias que también cuentan con la colaboración de investigadores externos y la colaboración en publicaciones de nivel nacional, sin descuidar el intercambio con otras entidades para mantener actualizada la biblioteca especializada en arqueología, patrimonio y restauración. Otra faceta es la participación en congresos nacionales e internacionales con la intención de dar a conocer a la investigación histórica y el patrimonio cultural de Burriana, en ellos se exponen las intervenciones más destacadas realizadas desde el museo, como la villa de Sant Gregori, la recuperación de la crátera de la grifomaquia de Orleyl o la investigación sobre el territorio saguntino en época romana, de la cual formaba parte Burriana.

Además es constante la participación en jornadas, simposios o conferencias de carácter regional o provincial. Tampoco podemos olvidar la apertura a la colaboración con investigadores externos de toda España y la cooperación en el desarrollo de tesinas y trabajos de master de alumnos universitarios, que además realizan sus prácticas en el museo o yacimientos locales, donde han participado alumnos más de 200 alumnos de toda la comunidad, pero también del resto de España y de Italia, Francia, Portugal, Grecia, Inglaterra, Rumania, China, Corea y México.

También se está apostando por las últimas tecnologías, como los grafismos en 3D, la realidad aumentada, las redes sociales, etc.

Dentro de la línea de actuación de apertura al público, se ha editado por primera vez una guía didáctica y una página web del Museo, así como una serie de folletos divulgativos. Otra de las vertientes de divulgación del patrimonio es la realización de jornadas de puertas abiertas, tanto en el Museo como en los yacimientos arqueológicos, además de visitas guiadas, paseos cicloculturales, exposiciones temporales en espacios externos al Museo y la organización o participación en charlas y conferencias abiertas a los vecinos de Burriana.

Bibliografía

Anónimo (1913): «De las fiestas de Burriana», *Revista de Castellón,* n.º 25, pp. 12-14.

Aura Tortosa, J. E. (2006): «La creación del Laboratorio de Arqueología de la Universidad de Valencia: entre la escuela superior de diplomática y "por la ciencia hacia Dios" (1921-1940)», *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP (1927-1950)*. Edición de H. Bonet. Valencia: Diputación de Valencia, pp. 33-46.

Ballester Tormo, I. (1928): «Notas bibliográficas», *Archivo de Prehistoria Levantina,* tomo I, pp. 222-223.

Bosch Gimpera, P. (1923): «L'estat actual del coneixement de la civilització ibèrica del Regne de Valencia», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans,* MCMXV-XX, pp. 624-629.

– (1924): «Els problemes arqueològics de la provincia de Castelló», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* Tomo V, pp. 81-120.

– (1953): «Las urnas del Boverot (Almazora, Castellón) y las infiltraciones célticas en tierras valencianas», *Archivo de Prehistoria Levantina*, 4, tomo II, pp. 187-196.

Esteve Gálvez, F. (1975): «Un poblado de la Edad del Bronce en la Ribera de Cabanes», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Castellón*, 2, pp. 65-74.

– (1992): «La vinguda del profesor Bosch», *Anuario del Ateneo de Castellón*, n.º 6, pp. 9-18.

Fita Colomé, F. (1913): «Inscripciones romanas de Nules y Villarreal en la provincia de Castellón de la Plana», *Boletín de la Real Academia de Historia,* n.º 63, pp. 582-586.

Forner Tichell, V. (1933): «Una colonia fenicia en el término de Burriana», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XIV, pp. 252-272.

García Collado, F. (1914): «La "Cenieta" y sus alrededores», *Revista de Castellón*, n.º 53, pp. 13-15.

García Ferrada, J. (1969): «Arqueología en Burriana», *Revista Don Bosco en España*, n.º 297, pp. 16-19.

Meneu i Meneu, P. (1901): «Arqueología bechinense», *Heraldo de Castellón del 12 de marzo*, Castellón, p. 5.

– (1914): «Miravet y Albalat», *Revista de Castelló*n, n.º 50, año III, pp. 3-4.

Melchor Monserrat, J. M. (2013): *Diez años del Servicio Municipal de Arqueología de Burriana (2003-2013)*. Burriana: Ayuntamiento de Burriana.

Mesado Oliver, N. (ed.) (2000): *XXX Aniversari del Museu Arqueològic Comarcal de la Plana Baixa. Burriana (1967-1997)*. Col.lecció Papers 20. Burriana: Ayuntamiento de Burriana.

– (2000): *Tras la saga de Peris y Fuentes*, *Burriana 1882-1936. El puerto*. Edición de Cabedo y Burdeus: Burriana: Ayuntamiento de Burriana, pp. 13-27.

Mesado, N.; Gil, J. Ll., y Rufino, A. (1991): *Museo Histórico Municipal de Burriana*. Burriana: Ayuntamiento de Burriana.

Peris y Fuentes, J. (1913): «Apuntes históricos. Para don Benito Traver», *Heraldo de Castellón,* año XXIV, n.º 674, pp.11-12.

– (1922): «Escarceos arqueológicos. Castellón y sus cercanías», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, III, pp. 218-223.

– (s. a.): *Varios J. P.* Colección de escritos de Joaquín Peris, original mecanografiado, Museo Arqueológico de Burriana.

Peris y Fuentes, M. (1913): «Sobre vías romanas en la provincia de Castellón (notas entresacadas de una obra inédita)», *Revista de Castellón*, año III, n.º 53, pp. 4-6 y n.º 54, pp. 9-12.

– (1914): «La Ilercaonia», *Revista de Castellón*, año II, n.º 42, pp. 1-2 y n.º 43, pp. 3-4.

– (1915): «Los barros saguntinos», *Artes y Letras,* año V, n.º 3, pp. 1-3.

– (1926): «Mirabet-Fontallá. Hallazgos arqueológicos», *Boletín de la Sociedad Castellonenca de Cultura*, tomo 7, p. 177.

Primitivo Gómez, N. (1928): «Un "Hiatus" prehistórico en las estaciones arqueológicas de altura levantinas», *Archivo de Prehistoria Levantina*, I, pp. 113-156.

Roca i Alcaide, F. (1924): Museo y Biblioteca Populares de Burriana, *Periódico Patria*, año I, n.º 8, pp. 6-7, Burriana.

– (1932): *Historia de Burriana*. Castellón: Imprenta Hijo de J. Armengot.

Rufino Guinot, A. (2001): Una aproximación al estudio del Museo Local de las Escuelas Graduadas de Burriana (1926-1938), *Introducción a Historia de Burriana de Francisco Roca y Alcaide*. Edición de N. Mesado. Burriana: Ayuntamiento de Burriana, pp. 57-71.

Sarthou Carreres, C. (1911): «Lo Rat Penat a Burriana», *Artes y Letras*, año I, n.º 8, pp. 17-20.

– (1913): *La provincia de Castellón. La Geografía del Reino de Valencia*. Edición de F. Carreras. Barcelona.

Sos Baynat, V. (1922): «Una estación prehistórica en Villarreal», *Boletín de la Sociedad Castellonenca de Cultura*, III, pp. 394-398.

Traver, B. (1926): «La Villa Seca y la ermita de Santa Bárbara en término de Burriana», *Cultura Valenciana*, Quadern 1, pp. 17-21.

Utrilla, T. (1962): «El museo Histórico de la ciudad de Burriana y de la región Levantina», *Buris-ana Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, 55, pp. 8-9.

– (1963): «Sobre los orígenes de Burriana. Investigaciones en la partida de la Regenta (y III)», *Buris-ana Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, 67, pp. 12-14.

VV. AA. (1946): *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales 1945 (extractos)*. Madrid.

VV. AA. (1962): *BurisAna Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, 61, p. 7.

VV. AA. (1967): «Inauguración del museo histórico de Burriana», *Buris-ana Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, 101, p. 2.

VV. AA. (1967b): «Entrevista al Rvdo. Padre Tomas Utrilla, Salesiano», *Buris-ana Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura*, 101, pp. 27-28.

El Museo Arqueológico de Villena (Alicante): un centro para la recuperación del patrimonio local

The Archaeological Museum of Villena (Alicante): a centre for the recovery of the local heritage

Laura Hernández Alcaraz (laura.hernandez@villena.es)
Museo Arqueológico José María Soler. Villena

Resumen: El Museo Arqueológico de Villena abrió por primera vez al público en 1957 con la colección de objetos arqueológicos descubiertos por el arqueólogo José María Soler. En 1967, tras el descubrimiento del excepcional *Tesoro de Villena*, fue creado oficialmente por el Estado. El carácter de aquel primer Museo era tradicional, girando en torno a la importancia de las colecciones a modo de almacén de conocimiento. Después de seis décadas se han incrementado sustancialmente sus fondos, no solo por los habituales ingresos arqueológicos, sino también por la donación de una nutrida colección etnológica que nos ha obligado a dar un giro respecto a su naturaleza inicial, siendo ahora un centro que recupera, conserva y estudia todos los objetos relacionados con la historia de Villena. Este trabajo analiza el proceso seguido para alcanzar la nueva orientación que el Museo de Villena tiene actualmente y los retos que se abren hacia el futuro.

Palabras clave: Arqueología. Etnología. Alicante. Tesoro prehistórico. Museología. José María Soler.

Abstract: The Archeological Museum of Villena opened its doors to the public for first time in 1957 with the collection of archeological remains discovered by the archaeologist José María Soler. In 1967, following the discovery of the exceptional Treasure of Villena it was formally created by the State. The reason of that first museum was traditional revolving around the importance of the collections as a store of knowledge. After six decades, the museum has increased its resources significantly, not only by its usual archeological income, but also by the donation of a large ethnological collection what has obligated us to shift un relation to its initial nature. It is currently being a centre dedicated to recover, preserve and to study all items of history of Villena. The study analyzes the way the museum is movingforward and will face future challenges.

Keywords: Archaeology. Ethnology. Alicante. Prehistoric treasure. Museology. José María Soler.

José María Soler y el origen del Museo de Villena

Si la memoria es nuestra capacidad para extraer sabiduría de la experiencia, seamos sabios y miremos atrás, quizás entendamos mejor el presente que nos toca vivir. Para eso, para ayudarnos a conocer nuestra realidad, existen personas con vocación natural inquieta y curiosa; precursores que se sumergieron en el estudio de nuestros orígenes a partir de los pocos datos proporcionados en aquellos momentos por la ciencia arqueológica que, paradójicamente, es bastante moderna.

José María Soler (1905-1996) nació en Villena con ese afán de búsqueda y conocimiento que solo algunos pocos tienen. Su interés hacia la historia era extraordinario, tanto que lo hizo su profesión con seriedad y rigor. A todos los historiadores, sus palabras cuando recogió el prestigioso premio *Montaigne* no nos pueden dejar impasibles: «Gran responsabilidad podrá exigírsenos en el futuro a todos los villenenses si no somos capaces de valorar científicamente esta riqueza histórica y de contribuir con todos nuestros medios a la conservación de lo ya descubierto y a la exhumación de todas las maravillas que indudablemente encierra todavía el subsuelo de nuestra privilegiada y querida tierra»[1].

El testigo lo tenemos ahora nosotros y la responsabilidad de cuidar su legado y, acrecentarlo en la medida de nuestras posibilidades para transmitirlo mejor, si cabe. La herencia dejada no es poca. El Ayuntamiento de Villena creó una fundación con su nombre para preservar sus documentos, su biblioteca y promover la investigación en jóvenes y adultos. También nos dejó un gran trabajo en el Museo Arqueológico de Villena, en mi opinión su principal aportación a su ciudad y a la ciencia arqueológica.

Cuando se abrió por primera vez al público, el domingo 3 de noviembre de 1957 a las once de la mañana, fue un hecho histórico de gran trascendencia para la vida cultural de Villena. Acontecimiento posible gracias a la labor arqueológica desarrollada, desde la posguerra, por José María Soler, en el término municipal de la población y sus alrededores (Hernández, 2000). Hasta ese momento, la zona había sido, desde el punto de vista arqueológico, «un blanco en los mapas arqueológicos», en palabras del profesor Miquel Tarradell, a pesar de que existen indicios para pensar que Soler no fue el primero que se interesó por las etapas más antiguas de la historia de Villena (fig. 1).



Fig. 1. Aspecto del Museo Municipal de Arqueología en 1957.

Algunos autores califican a don Enrique de Villena como un precursor de los estudios prehistóricos europeos, a tenor de sus comentarios en su famoso libro *Arte Cisoria*… sobre útiles de piedra y de hierro que utilizaban los hombres «quando començaron» (Aragón, 1423). Muy posteriores a

[1] Fundación Juan March. Madrid, 1982.

esta cita, a finales del siglo XIX, aparecen algunos datos referidos a Villena en la prensa local, de la mano de los canónigos villenenses Salvador Avellán (1899) y Gaspar Archent. Este último llega incluso a mencionar ciertos hallazgos cerámicos «en el Cabezo del yeso» (1934, 1942 y 1943). A ellos hay que añadir el trabajo realizado entre finales del XIX y principios del XX por Eduardo Marín en su manuscrito inédito –desaparecido– *Historia de Villena*, del que conocemos algunas reseñas trasladadas por José María Soler (1969: 6).

Los datos aportados por los investigadores anteriormente citados, aunque escuetos, perdidos u olvidados, le sirvieron a Soler de piedra angular sobre la que recomponer el discurso histórico de su ciudad, un trabajo al que consagró su larga vida.

Puesto que tuvo que compaginar su afición al estudio histórico con su trabajo como oficial de Correos, su plena dedicación surgió a finales de los años cuarenta, con el descubrimiento del poblado prehistórico del Cabezo Redondo. Según ha contado él mismo, la pista la obtuvo de una noticia aparecida en la prensa antigua, sobre la visita de Vilanova i Piera al paraje villenense de los Cabezos. En el artículo se mencionaba la existencia en las laderas del cerro de «cerámicas antiguas»[2], lo que motivó su curiosidad y le dio pie a visitar el lugar con el fin de estudiarlo más a fondo. La seriedad y el rigor vertidos por Soler en el trabajo que publicó poco después sobre este yacimiento le valió su nombramiento como Comisario Local de Excavaciones Arqueológicas por la Dirección General de Bellas Artes en 1950 (Soler, 1949). Aquello supuso el detonante de una imparable carrera, con numerosos hallazgos materiales que fue acumulando en su casa. De la documentación municipal conservada en el Archivo de Villena se deduce que el Ayuntamiento ofreció apoyo económico a Soler desde el primer momento, incluso antes de su nombramiento como Comisario Local. De hecho, en la sesión celebrada el 3 de noviembre de 1949, se aprueba crear un crédito para los presupuestos del año siguiente para proseguir financiando las excavaciones «en los lugares descubiertos con riquezas arqueológicas que han de contribuir a tan alto fin cultural, llegándose a la consecución de un valioso museo»[3].

Se desprende, por lo tanto, que el Ayuntamiento comienza a barajar en esa fecha la idea de crear un museo con fondos municipales, para conservar los objetos que José María Soler estaba descubriendo.

El 8 de agosto de 1951 la corporación presidida por el alcalde José Rocher y Alfonso Arenas como teniente de Alcalde, acuerda «crear el Museo Arqueológico Municipal para coleccionar y conservar en él todos restos de anteriores civilizaciones que se encuentran en distintos lugares del término, en donde se han realizado excavaciones y puedan realizarse en lo sucesivo, cuyo centro se instalará en una de las habitaciones del piso 2.º del edificio de la plaza de Rafael Herrero, donde está funcionando el Grupo Escolar Ruperto Chapí»[4].

---

2 Noticia publicada en el semanario local *El Demócrata*, n.º 49, del 19-7-1891.
3 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, 3-11-1949.
4 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas 8-5-1951, hoy plaza de las Malvas.

No hay constancia de que el Museo se ubicara en esas escuelas, es posible que solo temporalmente, puesto que en julio de 1952 se acuerda destinar el local del ala norte de la planta baja de la Casa Consistorial, que estaba dedicado a almacén de Abasto, a instalar el Museo arqueológico[5]. Unos meses después se reitera el interés del Ayuntamiento por asumir los gastos de las excavaciones que lleva a cabo el Comisario Local en el Cabezo Redondo, «y que los objetos hallados queden en el Museo Local»[6]. Para llevar a efecto las obras se designa a Manuel Puig Pastor, el entonces arquitecto municipal, quien el 25 de mayo de 1955 presenta a la Comisión Permanente un proyecto para museo arqueológico en los bajos de la Casa Ayuntamiento[7].

En tanto los trabajos para adecuar el local para museo se desarrollaban, José María Soler proseguía sus exitosas investigaciones en el término de Villena, informando convenientemente al Ministerio mediante informes que se publicaban en el *Noticiario Arqueológico Hispánico* (Soler, 1953: 1955). Asimismo, daba cuenta de los resultados al Ayuntamiento cuyos responsables lo respaldaban con felicitaciones, alentándolo a proseguir sus valiosos trabajos y financiando los gastos que conllevaba el cargo de Comisario[8].

En la primavera de 1956 Soler ya había realizado excavaciones en bastantes yacimientos del término, como la cueva del Cochino, las cuevas Grande y Pequeña de la Huesa Tacaña, cueva del Lagrimal, la Casa de Lara, Arenal de la Virgen, Cabezo de las Cuevas, Cabezo Redondo, las Peñicas, Salvatierra, Puntal de Salinas, Peñón del Rey y varios solares urbanos, como la Puerta de Almansa o la Corredera. Todos esos materiales ofrecían una visión de la Villena arqueológica, prácticamente, desde el Paleolítico Medio hasta mediados del siglo XX y decidió mostrar una selección de objetos en una sencilla exposición arqueológica inaugurada el 5 de marzo de ese año en el salón de fiestas del Casino Villenense, que pasará a la historia como la primera de esta naturaleza celebrada en Villena. La muestra sirvió para ilustrar la conferencia pronunciada por José María Soler en el mismo local, el 9 de marzo, titulada «Breve excursión por la Prehistoria Villenense», actividades incluidas en el II Ciclo de Sesiones Culturales, organizado por el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Villena. Parece ser que esta exposición despertó gran interés entre la sociedad villenense, tal y como se desprende de la noticia que apareció publicada a finales de ese año en la revista *Villena*, editada anualmente por el Ayuntamiento[9] (fig. 2).

En marzo de 1955 Manuel Puig presenta al Ayuntamiento el «Proyecto de Adaptación para Museo Arqueológico», con un importe 14 139,81 pesetas[10], que se elevó a la sesión de la Comisión Permanente del 25 de mayo de ese mismo año, quedando sobre la mesa para valorarlo en ulteriores sesiones[11]. En el mes de abril del año siguiente se aprueba definitivamente

5 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, 31-3-1952.
6 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, 15-7-1952.
7 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, 25-5-1955.
8 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, 5-7-1955 y del 12-7-1955, respectivamente.
9 «Efemérides». Revista *Villena* de 1956.
10 Archivo Municipal de Villena CA/2034/4.
11 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas, del 25-5-1955.

el proyecto por 14 848,75 pesetas, una cantidad ligeramente mayor a la anterior, por lo que hay que pensar que durante ese tiempo fuera objeto de alguna variación que hizo aumentar el presupuesto[12]. Las obras se adjudican a Antonio Estevan Orts el 27 de abril de 1956 por 14 235 pesetas, al ser la proposición más ventajosa[13]. También las vitrinas salieron a concurso ese mismo año de 1965, como se desprende del expediente iniciado para tal fin en la Secretaría Municipal[14].

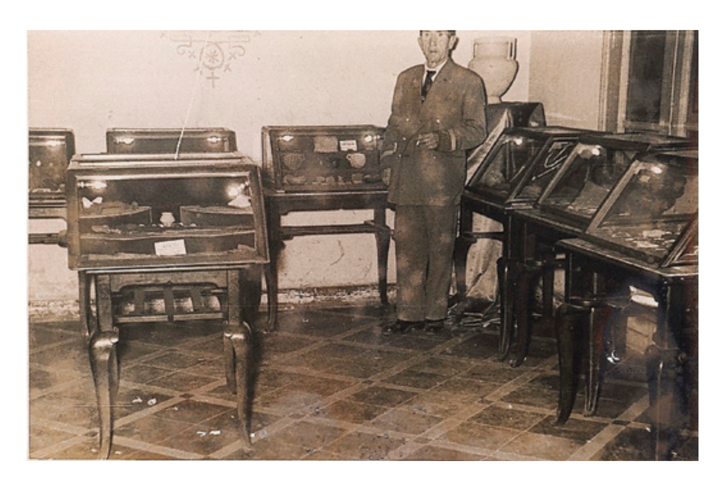


Fig. 2. Primera muestra arqueológica en Villena. Casino Villenense, 5-3-1956.

El antiguo almacén de abastos no estaba en las mejores condiciones. Aunque no constan planos o detalles de su estado en ese momento, de la escueta Memoria del nuevo proyecto de Puig se desprende que para habilitarlo hubo que vaciarlo de tierra para preparar el solado, colocar baldosín hidráulico, picar y enlucir las paredes y abrir nuevos huecos en el patio.

A mediados de junio de 1957 las obras de remodelación del local estaban casi acabadas y de nuevo es Alfonso Arenas quien presenta a la Comisión Permanente una propuesta para nombrar director del futuro museo[15]: «A punto de finalizar las obras de construcción e instalación en los locales de este Ayuntamiento del Museo Arqueológico Municipal, cuya creación fue aprobada y decidida por Corporaciones anteriores, parece procedente atender a la provisión del cargo de Director de dicho Museo, cuyo nombramiento, al menos en su aspecto técnico, debe recaer en persona de reconocidos méritos y competencia, sin perjuicio de que las funciones meramente administrativas puedan ser encomendadas, si así se estimara pertinente, a un funcionario municipal. El Teniente de Alcalde que suscribe, creyendo interpretar el sentir de todos los componentes de esta Corporación, e incluso de todos los vecinos de nuestro pueblo con aspiraciones e inquietudes culturales y artísticas, estima que el referido cargo sólo puede y debe ser desempeñado CON CARÁCTER PERPETUO por Don JOSÉ MARÍA SOLER GARCÍA, a quien no duda en calificar como ilustre paisano, que ya ostenta los títulos de Cronista de la Ciudad, Archivero Municipal y Delegado Local de Excavaciones […]».

De la documentación existente en el Museo se puede deducir que Martínez Santa-Olalla visitó Villena durante las obras del Museo, puesto que el 8 de marzo de 1957 el alcalde Luis García Cervera solicita a Soler un artículo para la audición «Vida Municipal» (emisión radiofónica municipal), sobre la visita de Santa-Olalla y sus «autorizadas manifestaciones referentes al Museo Arqueológico y también sobre las reparaciones a realizar en el Castillo de

12 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas del 21-4-1956.
13 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas del 27-4-1956.
14 Archivo Municipal de Villena, CA/2034/5.
15 Archivo Museo Villena, caja 11.6, doc. 14-6-1957.



Fig.3. Inauguración del Museo el 3 de noviembre de 1957. De izda. a dcha. Luis García, Julio Martínez Santa-Olalla, Alberto Pardo (periodista), Lamberto García Atance y José María Soler.

la Atalaya»[16]. Tuvo su importancia la presencia de Santa-Olalla, puesto que en noviembre, unos meses después de la redacción del escrito, se inauguraba el Museo y en 1958 comenzaban las obras de restauración del castillo.

Una vez finalizadas las obras, el Ayuntamiento se propone inaugurar el Museo el 5 de septiembre de 1957, coincidiendo con uno de los días grandes de las fiestas patronales. En la Comisión Permanente del mes de julio se detalla la relación de personalidades a las que se debe invitar[17]. Sin embargo, no fue hasta el 3 de noviembre cuando por fin se pudo inaugurar con la asistencia de algunas de las más destacadas personalidades del panorama arqueológico del momento, entre otras, Julio Martínez Santa-Olalla, inspector general jefe del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas; Francisco Figueras Pacheco, cronista de Alicante; el arqueólogo ilicitano Alejandro Ramos Folqués; Camilo Visedo Moltó, director del Museo de Alcoy y, por supuesto, José María Soler, comisario local de Excavaciones Arqueológicas por designación ministerial. El acontecimiento reunió asimismo a las personalidades políticas del momento, como el presidente de la Diputación Provincial, Lamberto García Atance; el alcalde de la ciudad Luis García Cervera; Alfonso Arenas García, primer teniente de Alcalde y a la Corporación Municipal al completo. Como era costumbre en esa época, no faltó el párroco de Santiago Juan Mañas Gómez para bendecir el futuro de la institución que se ponía en marcha (Soler, 1958) (fig. 3).

---

16 Archivo Museo Villena, caja 11.6, doc. 8-3-1957.
17 Archivo Municipal de Villena, Libro de Actas del 26-7-1957.

Los esfuerzos de Alfonso Arenas, de los alcaldes oportunos y, sobre todo de José María Soler, se vieron recompensados finalmente con la apertura del Museo. Al final de su discurso del acto inaugural, Soler llevó a cabo la verdadera finalidad de todos sus desvelos y su único objetivo: la solemne y pública donación de los materiales arqueológicos al Museo Municipal[18]. Sus allegados tenían conocimiento de ello, entre ellos su gran amigo Alfredo Rojas, quien escribe en la biografía de Soler refiriéndose a su esfuerzo: «[Soler] ve colmadas sus aspiraciones más soñadas durante los años precedentes: las de que el fruto de sus trabajos de recogida de materiales arqueológicos esté debidamente clasificado y pueda exhibirse en un Museo» (Rojas, 2005: 77).

Ha quedado patente en los textos conservados que el apoyo de Alfonso Arenas a José María Soler fue crucial para fomentar las campañas arqueológicas efectuadas en Villena y para la creación del Museo. El abogado supo valorar el esfuerzo y los resultados que Soler obtenía, impulsando distintas gestiones desde sus cargos en el Ayuntamiento. Por ello, como concejal de Cultura el 21 de octubre de 1958, presentó una moción al pleno municipal para que «todas las actividades locales de tipo científico, histórico y cultural sean atendidas por una persona que encarna todas las cualidades necesarias para llevar a buen fin los inmensos trabajos a realizar en este aspecto, y que vele por el prestigio de nuestro pueblo […]. Se propone en este escrito que a tal persona, que puede ser Don José María Soler, actual Cronista de la Ciudad, se le nombre por este Ayuntamiento para el desempeño de los cometidos siguientes:

– Cronista Oficial de la Ciudad
– Comisario Local de Arqueología
– Archivero Municipal
– Bibliotecario Municipal
– Director del Museo Arqueológico Local
– Promotor de la Casa-Museo de Chapí
– Encargado del Castillo y de Bellas Artes de Villena

Fijándole una cantidad en concepto de gratificación y reconocimiento a tales quehaceres que podría ser la de quinientas pesetas por cada mes […] las proposiciones y soluciones que se faciliten deben tener, caso de aceptarse, carácter vitalicio por considerar que se cierra a este Sr. toda oportunidad de continuación en el ejercicio de su profesión y en el aspecto comercial […]».

El nuevo Museo constaba de una sala principal de exposiciones de unos 85 m² (sala I) y otra menor a continuación de aquélla de unos 25 m² (sala II), junto a otro pequeño espacio anexo que hacía las funciones de almacén y laboratorio, de escasos 18 m². Aunque reducido, era más que digno y permitió a Villena sumarse a un selecto grupo de museos integrado por Alicante, Orihuela, Alcoy y Elche que constituían las únicas instituciones de esta naturaleza en la provincia de Alicante. Su funcionamiento era más bien como sala

---

18 Extraído de «Inauguración del Museo Arqueológico Municipal», revista *Villena* de 1958, sin autor.

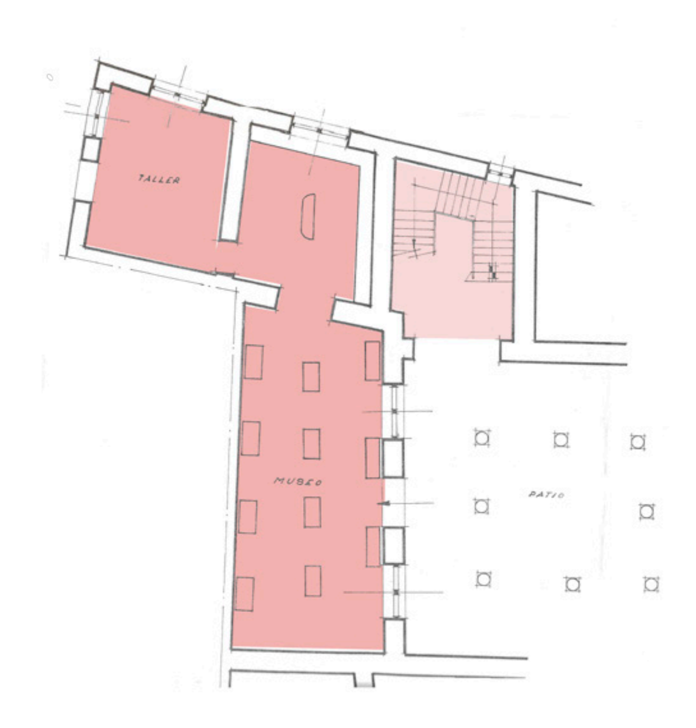


Fig. 4. Planta del Museo y parte del palacio extraído de la Memoria de Manuel Puig. En sombra oscura el área destinada a Museo en 1957 y, más clara, la zona que ocupaba la escalera, anexada al Museo en 1987.

de exposiciones, puesto que no contaba con personal, ni presupuesto y, respecto a la apertura al público, era el propio Soler quien acudía a atender a las visitas cuando era requerido (fig. 4).

Respecto al mobiliario diseñado para la museografía constan los bocetos del diseño entre las anotaciones conservadas por José María Soler y de Alfonso Arenas[19]. La sala I disponía de 12 vitrinas exentas, con un total de 44 estantes, y la sala II de dos vitrinas fijas y dos estantes corridos. Para el diseño del mobiliario se basaron en las existentes entonces en el Museo de Alcoy, y aquí aparece otro aspecto que sin duda influyó favorablemente en el desarrollo del Museo, que fue la colaboración activa de Santiago Reig, un abogado de aquella ciudad muy aficionado a la arqueología que, precisamente, era suegro del alcalde de Villena Luis García Cervera. A través de Reig, los villenenses contactaron con el director del Museo alcoyano, Camilo Visedo Moltó, quien puso su experiencia a disposición del proyecto.

Las vitrinas, por tanto, eran de madera oscura y cristal, con iluminación interior. Estaban distribuidas en las salas por yacimientos arqueológicos, cronológicamente ordenados. Carecían de información gráfica, puesto que las piezas estaban acompañadas de una cartela en la que figuraba el yacimiento al que pertenecían y la cronología correspondiente. En realidad no necesitaban más información, puesto que todas las visitas eran atendidas por el propio Soler, verdadera alma del Museo al revivir todas sus experiencias en ese momento al explicarlas a los visitantes. Un verdadero lujo que pocos museos se pueden permitir hoy en día.

La exposición de objetos era algo abarrotada, tipo museo-almacén como imperaba en los montajes de la época, tendentes al modelo historicista. En ocasiones, las piezas expuestas formaban elementos y formas decorativas, como los llamados «montajes de capricho». Las piezas no tenían soportes, tan solo algunas vasijas de base inestable, o las de gran tamaño expuestas fuera de las vitrinas, estaban colocadas en soportes de forja de hierro.

Para la iluminación de la sala se colocaron unas lámparas nuevas que había comprado Alfonso Arenas en Valencia a un módico precio. El dato nos lo facilitó Pepita Ferriz, su

---

19 Archivo Museo Villena, caja 11.6.

mujer, quien también nos corroboró los desvelos de su marido para que el Museo quedara lo más digno posible, dentro de lo apretado del presupuesto. También por ella sabemos que durante el proceso de rehabilitación se decidió decorar el techo con unas pinturas florales utilizando para ello un modelo antiguo existente en el despacho de la casa particular de Alfonso Arenas.



Fig. 5. Gratiniano Nieto contemplando el Tesoro en una de sus visitas a Villena, junto a Francisco Presedo y José María Soler.

En abril de 1963 aparece el *Tesorillo del Cabezo Redondo* y unos meses después, en diciembre de ese mismo año, el *Tesoro de Villena*, dos excepcionales hallazgos que fueron a incrementar sustancialmente la colección original. Respecto a la permanencia del Tesoro en el Museo de Villena, en contra de los parámetros impuestos por la política centralista del momento, nos limitamos a reproducir las palabras de Gratiniano Nieto, que no dejan ninguna duda acerca de la trascendencia del trabajo de José María Soler: «Tras detenida reflexión, llegamos a la conclusión de que no podíamos moralmente privar a Villena de disfrutar del premio, bien merecido, con que se vio coronada una etapa de trabajo, noble y desinteresado, llevado a cabo por José María Soler, so pena de malograr para siempre una actividad ilusionada y llena de eficacia, desarrollada a lo largo de toda una vida»[20] (fig. 5).

Con ello el Ministerio no hizo sino atender las insistentes peticiones emitidas por la corporación municipal y por el propio Soler, conocedores de los beneficios de una decisión de ese tipo, no solo para el Museo, sino para la ciudad de Villena. Según nos contaba él mismo, la disposición ministerial fue precedida de un compromiso por parte del Ayuntamiento de reforzar las medidas de seguridad del Museo para alojar tan valioso conjunto. Para ello se encargó la vitrina-caja fuerte donde todavía hoy en día se encuentran expuestos al público los tesoros.

Esta importante baza ganada por Villena, también ha sido valorada públicamente por el profesor Mauro Hernández Pérez en unos de los actos conmemorativos del hallazgo del Tesoro de Villena que anualmente organiza la Fundación Municipal José María Soler, con esta

---

20 «Premio Montaigne 1982 a José María Soler», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 112, febrero de 1982, Madrid, p. 25.

breve pero concluyente frase: «Soler logró en unas circunstancias dificilísimas que Villena no perdiera su Tesoro»[21].

A partir de descubrimiento de los tesoros de Villena, el Ayuntamiento de Villena decidió consolidar la institución, y el 2 de agosto de 1966 acordó solicitar al Ministerio de Bellas Artes la creación oficial del Museo y su adscripción al Régimen de Museos de España, proponiendo un posible patronato para su gestión –que sepamos, nunca se convocó- que estaría compuesto por las siguientes personalidades[22]:

Presidente Honorario: El Director General de Bellas Artes
Presidente efectivo: El Alcalde
Secretario: el del Ayuntamiento
Vocales: – El Sr. Juez de Primera Instancia e Instrucción
– El Sr. Vicario Arcipreste
– El Teniente de Alcalde de Cultura
– El Director del Instituto de Enseñanza Media
– El Notario más antiguo de la localidad
– El Registrador de la Propiedad
– El Delegado Local de Excavaciones Arqueológicas
– Dos personas de relevantes méritos designadas por el Ayuntamiento
– Los que la Dirección General de Bellas Artes considere necesario designar

Una década más tarde de la inauguración, el 16 de febrero de 1967 el Ministerio resolvió la creación oficial del Museo. La resolución que daba carta de naturaleza a esta institución pone de manifiesto la relevancia de los materiales que alberga, otorga al Museo el nombre de su fundador y delega la dirección del mismo a José María Soler[23]. Como curiosidad apuntaremos que, a pesar de que no tenía la condición de funcionario municipal, el Ayuntamiento otorgaba a Soler una ayuda para los gastos que el cargo pudiera conllevarle, que en los últimos tiempos llegó a ascender a 750 pesetas mensuales (4,5 euros)[24]. Desde el principio el Museo supone uno de los principales atractivos de la ciudad, no solo por las importantes colecciones expuestas, sino por la personalidad de su Director, y la pasión que derrochaba en la explicación a todos los visitantes, a los que atendió personalmente hasta poco antes de su muerte, acaecida en Villena en agosto de 1996.

Un futuro muy presente

En sus sesenta años de existencia las funciones y colecciones del Museo han experimentado un cambio sustancial (Hernández, 2007: 65 y ss.), sin embargo el espacio destinado a exposición

---

21 Catedrático de Prehistoria de la Universidad de Alicante y director de las excavaciones arqueológicas del Cabezo Redondo.
22 Archivo Museo Villena, caja 11.6.
23 Creación oficial del «Museo Arqueológico José María Soler». *Villena*, 17, Ayuntamiento de Villena. 1967.
24 Dato facilitado por los tesoreros municipales Eduardo Pérez Esteban y Miguel López Estevan.

permanente tan solo se modificó sustancialmente en la década de 1980, aprovechando la restauración del Palacio Municipal. Las obras obligaron a cerrar al público desde 1983 hasta 1987 para acometer una importante tarea a cargo del arquitecto madrileño Ramón Valls Navascués, por entonces director general de la Oficina de Proyectos y Obras de la Comunidad de Madrid. La sala de exposición permanente se amplió al unir las dos antiguas salas y el pequeño almacén. Se ganó algo de espacio al eliminar la escalera de servicio del Palacio para dedicarlo a despacho de dirección y a un nuevo laboratorio. El almacén se trasladó a dos salas existentes en el sótano del edificio, habilitadas para tal fin.

Al sustituir el baldosín del antiguo suelo por un nuevo pavimento de mármol beis similar al color de las paredes, y dejar visto el ladrillo de los arcos, cambió sustancialmente el aspecto general de la sala del Museo dándole amplitud y luminosidad. Se sustituyeron las lámparas que había comprado Arenas por focos distribuidos en el techo de la sala permanente. Las nuevas vitrinas no fueron diseñadas por Navascués, aunque ofreció unas recomendaciones sobre el diseño más adecuado, como la conveniencia de que fueran transparentes para que no dieran sensación de abigarramiento a la sala, de por sí pequeña. De la producción se hizo cargo el villenense José Serrano, quien aconsejado por José María Soler hizo las vitrinas y los soportes interiores de metacrilato transparente.

También el arquitecto orientó a Soler sobre el montaje de la sala, sugiriendo retirar las antiguas vitrinas de madera para no recargar la sala, sin embargo la gran cantidad de piezas que se quería exhibir obligó a mantener alguna, incluso hasta hoy en día.

La reinauguración del Museo tuvo lugar el día 1 de diciembre de 1987, hace treinta años. Desde esa fecha el aspecto de la sala ha cambiado poco, manteniéndose prácticamente igual hasta la actualidad, con ligeras modificaciones. Una de ellas fue la de incluir una pequeña tienda en la entrada, a costa de retirar una vitrina, aunque la más reseñable tuvo lugar en el año 2003, con motivo del 40 aniversario del descubrimiento de los tesoros de Villena. Aprovechando la efeméride se creó la Sala del Tesoro, colocando un tabique transversal a media altura en parte del lado izquierdo de la sala y colocando en el espacio interior unos paneles explicativos y el vídeo del NO-DO grabado en 1963, tras el descubrimiento, facilitado por la Filmoteca Española (fig. 6).



Fig. 6. Sala del *Tesoro de Villena* creada en 2003.

En el año 2004 una circunstancia sobrevenida supuso una gran pérdida de espacio del Museo. Se trata de la ejecución del Proyecto de Accesibilidad del Palacio Municipal que puso en marcha la corporación para, entre otras cosas, ubicar un ascensor en el espacio que ocupaba el despacho de dirección y una buena parte del laboratorio. El lugar ganado al Museo en 1956 donde había estado la antigua escalera de servicio, es el que ahora se destina a ascensor. Además de obligar a cerrar el Museo varios meses, desde el 11 de octubre de 2004 hasta el 14 de mayo de 2005, la pérdida de esos espacios forzó al Ayuntamiento a buscar otros para la dirección y un nuevo laboratorio. El lugar fue en los nuevos almacenes que se asignaron al Museo desde 1998, cuando las salas de depósito del sótano quedaron insuficientes y fue trasladado a los nuevos depósitos municipales en las antiguas cámaras frigoríficas de la CAM, fuera del área urbana de la ciudad de Villena.

Aparte de esos cambios que sobre todo han afectado al espacio museístico, la museografía también se ha intentado mejorar, mediante la inclusión de paneles explicativos, con textos, imágenes y recreaciones, la producción de audiovisuales sobre algún aspecto de la colección y mejorando la seguridad.

Por lo que respecta a la gestión, el 10 de diciembre de 1993 el Museo se integra en el Sistema Valenciano de Museos, dependiente de la Generalitat Valenciana y de forma inmediata sus colecciones pasan a registrase en el Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano[25]. Un lustro más tarde, al amparo de la Ley 4/1998 del Patrimonio Cultural Valenciano, el Museo se considera Servicio Municipal de Arqueología, lo que viene a regularizar legalmente el trabajo que se venía desarrollando desde los años cincuenta.

Pero, sin duda, el cambio más importante es el que reside en la idiosincrasia de las colecciones que alberga el Museo. Si inicialmente su naturaleza fue arqueológica, con el tiempo han ido incorporando fondos etnológicos, relacionados con la historia y las tradiciones de la ciudad de Villena. El ingreso más importante tuvo lugar en 2004, cuando el Ayuntamiento procedió a la compra definitiva de la Electroharinera Villenense[26] y a la colección de más de 6000 piezas etnológicas que contenía, reunidas por el ingeniero agrónomo Jerónimo Ferriz (Arenas, 1994; Zapater, y Valdés, 2007). La tutela y conservación de esos objetos fue designada al Museo Arqueológico, cuya labor se diversificó a partir de ese momento, incluyendo entre sus funciones la tarea diaria de documentación, investigación, preservación de bienes etnológicos a través de la recuperación de los que están en situación precaria o de las donaciones particulares. En la actualidad contamos con más de 9000 objetos de los siglos XIX y XX representativos de la vida cotidiana de la Villena de entonces: utillaje agrícola, artesano e industrial, mobiliario doméstico, vestuario, piezas suntuarias, religiosas, de locomoción y transporte, planos, mapas y fotografías, en definitiva una larga lista relacionada con la cultura tradicional local que sería inacabable enumerar en estas líneas (fig. 7).

---

25 Resolución del 10-12 de 1993, de la Conselleria de Cultura. DOGV n.º 2209, del 17-2-1994.
26 Gran edificio construido en 1909 para fábrica de Luz y harina, ubicado en la calle Madrid, 2 de Villena.

La adquisición de la Electroharinera, con la colección de piezas de Jerónimo Ferriz incluida, supuso un cambio sustancial para el Museo, al trascender del ámbito meramente arqueológico para convertirse poco a poco en un centro integrador de todo tipo de objetos de interés para entender la historia de Villena. De tal modo, el Museo Arqueológico José María Soler es hoy una institución distinta, adaptada a las nuevas necesidades, tanto las de la propia institución museística como las que también reclama la ciudadanía, al donar sus objetos para que sean conservados. En buena medida, es el ciudadano el que hace el museo con sus aportaciones. Con ello aspiramos a involucrar a las personas para que entre todos construyamos el tejido patrimonial de Villena, consiguiendo conservar y documentar aspectos, objetos, costumbres y tradiciones que, de no ser así, se perderían para siempre. Ese giro consciente que hemos dado hacia nuestro territorio circundante es lo que lleva al Museo a ser un verdadero centro de recuperación del patrimonio.

Si bien el trabajo técnico y los almacenes se han acondicionado a las nuevas exigencias, los espacios para llevar a cabo las funciones de difusión –como la sala permanente, que resulta pequeña y no existe otra para exposiciones temporales–, investigación y administración no son suficientes. Somos conscientes de que nuestra sociedad actual es más exigente con las prestaciones que ofrecen los museos. Lo que se espera de una institución de este tipo en nuestros días va en consonancia con el desarrollo que ha experimentado el público que nos visita: es más crítico, ya no viene a contemplar racional y distante las piezas, sino que quiere disfrutar y apasionarse.

Ante la evidencia de estas necesidades el Ayuntamiento decidió en 2007 encargar el proyecto de un nuevo Museo en la Electroharinera, con la puesta en valor de todas las colecciones, prehistóricas e históricas, donde el discurso expositivo abarcaría la historia de Villena, desde sus orígenes hasta la actualidad. De este modo se cumplen varios objetivos:



Fig. 7. Fachada oeste, desde el ferrocarril, del edificio de la Electroharinera.

– Sacar el máximo partido al patrimonio cultural de titularidad municipal, aplicando criterios racionales de gestión, para optimizar recursos.

– Estudiar, conocer y representar la historia y tradiciones de la ciudad de Villena a través de los objetos.

– Cumplir con los compromisos morales y la voluntad de José María Soler y Jerónimo Ferriz, exponiendo al público gran parte de su legado.

– Recuperar un edificio con una larga historia que entronca con el pasado de Villena.

– Crear un foco de atracción de visitantes, mediante un concepto de museo lúdico y participativo.

– Crear un referente histórico de la ciudad de Villena.

El «Proyecto museográfico y básico de las obras del futuro Museo de Villena» se redactó por encargo del M. I. Ayuntamiento de Villena en junio de 2007, con la financiación de la Diputación de Alicante, adjudicándose a la empresa Bohemia S. L. y al Estudio de Arquitectura Villena S. L., por importe de 231 768 euros. Por su parte, la dirección del proyecto museológico recayó en quien suscribe, trabajando en todo momento en colaboración con los arquitectos José Miguel Esquembre Menor y Julián Lagullón Escamilla, para adaptar el edificio a las necesidades museísticas. En la redacción del proyecto museológico también participó el personal técnico del Museo, conjuntamente con la empresa Alebus Patrimonio Histórico, S. L., contratada como colaboradora de Bohemia.

El 14 de junio de 2010 se encargó el proyecto de ejecución del Museo, que fue adjudicado a la empresa ABL Arquitectos 2000, por 188 617,85 euros.

El importe total del proyecto asciende a 6 500 000 € y desde diciembre de 2014 se están desarrollando las obras de la Fase I, por importe de 2 257 966,72 €, a cargo de la empresa constructora Acciona, con la financiación del Plan de Inversión Productiva de la Generalitat Valenciana. La dirección de la obra recayó en la UTE Villena Rue 136, con las arquitectas Silvana Jordá Richart y Marta Folch Grau y el arquitecto técnico Rafael Gimeno Monzó (fig. 8).

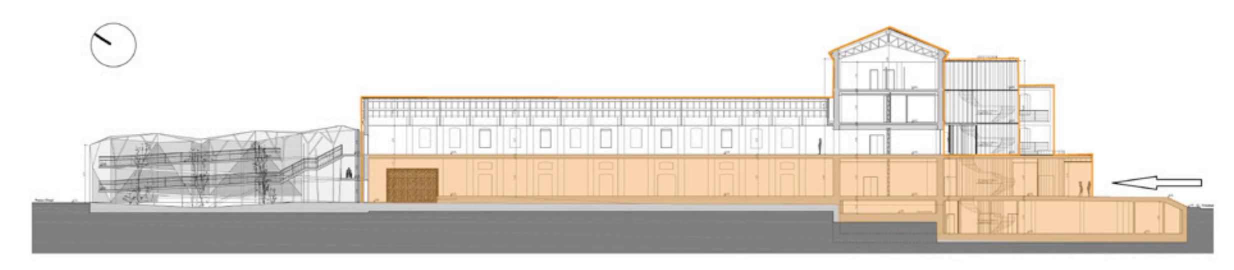


Fig. 8. Sección oeste del proyecto, en sombra las zonas que se intervienen en la Fase I (Autor: Estudio de Arquitectura Villena S. L. y la autora).

El proyecto arquitectónico contempla la rehabilitación integral del edificio, prestando especial atención a sus elementos estructurales originales y respetando los volúmenes principales del edificio original, a la vez que aporta las construcciones complementarias que el programa requiere, como una nueva plaza de acceso principal, necesaria para la acogida de los visitantes del Museo. Las ampliaciones planteadas se justifican para adaptar el programa del Museo, siempre desde una arquitectura que respeta y resalta el edificio existente (Esquembre, y Lagullón, 2015). Exteriormente, los espacios añadidos han cambiado la sección longitudinal de la Electroharinera, dándole más atractivo, sin restarle protagonismo a la solidez de los cuerpos originales. En el lado sur, una edificación circular –escalera con ascensor central– articula el acceso y las comunicaciones verticales. En el extremo opuesto se ha añadido un invernadero con rampa y ascensor, para acceder a la primera planta y continuar la visita a la exposición permanente (fig. 9).



Fig. 9. Vista actual desde el lado opuesto al ferrocarril. La plaza de acceso y el elemento circular de comunicaciones en proceso de construcción.

Tras la entrada principal por la nueva plaza, se accede a la planta baja donde sitúan un conjunto de espacios que permitirán su uso, incluso cuando las exposiciones permanentes del Museo permanezcan cerradas, como la de exposiciones temporales, el salón de actos o la tienda que podrán abrirse de manera independiente al resto el Museo propiamente dicho. A continuación comienza la exposición permanente que ocupa gran parte de la planta baja y la totalidad del espacio de la primera planta.

Las dos últimas plantas del cuerpo central, de menores dimensiones y mayor altura, se sitúan las labores de dirección, administración, e investigación del Museo y la Fundación José María Soler, con la Biblioteca especializada conjunta, de más de 1800 volúmenes, destinada principalmente a los investigadores, con los fondos bibliográficos de la Fundación y del Museo.

Por su parte, el proyecto museológico redactado por los técnicos del Museo y la empresa Alebus, contempla el programa teórico de los contenidos del nuevo Museo, con la selección de piezas como punto de partida. Dada la naturaleza de la colección de nuestros fondos, el planteamiento de la colección permanente fue desarrollar como hilo conductor la historia de Villena, cronológicamente. Las piezas, por tanto, permiten ilustrar el recorrido histórico desde la antigüedad hasta nuestros días. Por su parte, los fondos no expuestos posibilitan organizar exposiciones temporales temáticas, en las que se pueda arriesgar ofreciendo discursos transversales, más atrevidos.

Para manejar una cantidad de información tan voluminosa como ofrece toda la historia de Villena, y tras una reflexión previa, decidimos organizar los datos en fichas con bloques temáticos expositivos, mediante fichas individualizadas que corresponden a una o varias vitrinas, según la cantidad de piezas que integran cada bloque. Cada ficha contiene el texto que debe acompañar a las piezas, los criterios expositivos recomendables para su mejor comprensión (audiovisuales, maquetas, recreaciones, mapas, etc.), el nivel de presentación, es decir, si la pieza debe verse exenta, debe estar iluminada de una forma determinada o necesita medidas excepcionales de seguridad o ambientales.

En general, los proyectos descritos intentan combinar equitativa y adecuadamente comunicación, difusión, conservación e investigación. Creemos que el planteamiento responde a las necesidades de lo que es el Museo actualmente, un espacio de recuperación,

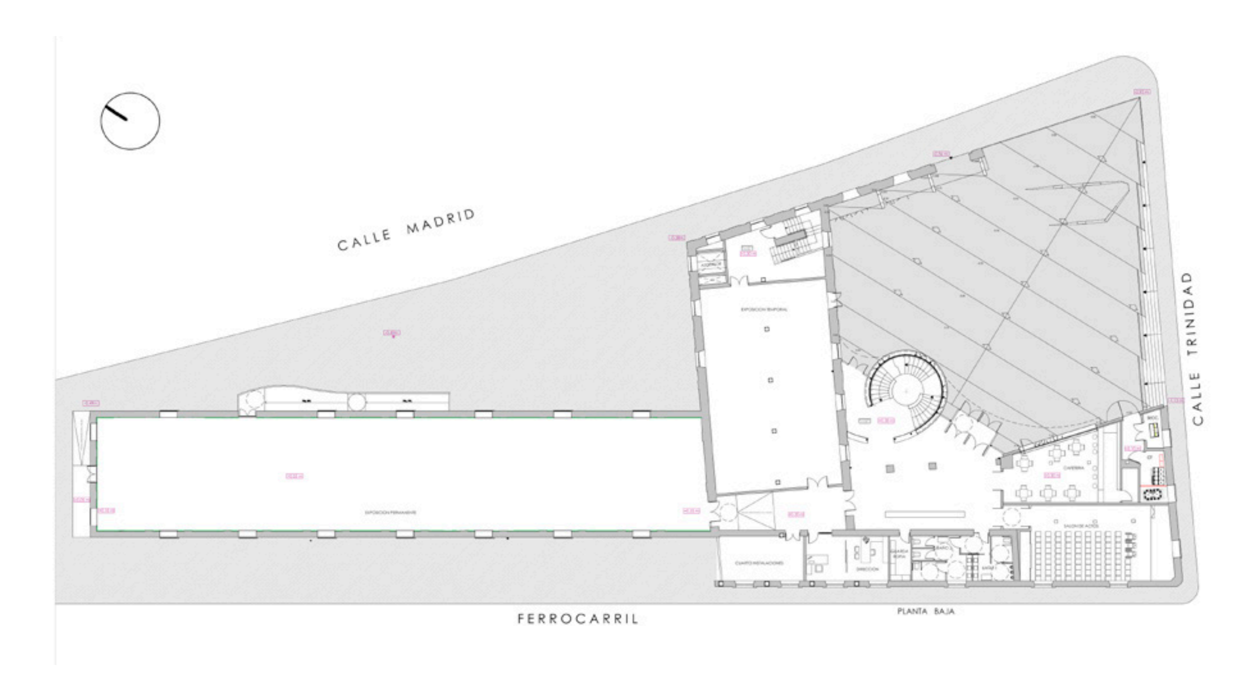


Fig. 10. Plano de distribución de la planta baja (Autor: Estudio de Arquitectura Villena S. L.).

estudio y difusión de la historia y la cultura tradicional villenense, al menos, de una parte representativa de ésta. Un lugar donde presentar al público local y al visitante lo que hemos sido y lo que somos. Como definió Francisco Arenas, hijo del principal valedor de José María Soler, Alfonso Arenas: «El Museo no solo es de Villena porque se encuentra en Villena, es de Villena porque Villena se encuentra en él» (Arenas, 2005: 14).

Actualmente se está desarrollando la primera fase de las obras que comprende la restauración de las fachadas del edificio, con el tejado y la habilitación de la planta baja y el sótano. El resto tendrá que ser acometido en otra fase posterior de la que todavía no hay nada previsto, por ello, se decide abrir al público el espacio habilitado al finalizar esta primera Fase, adecuando el proyecto museológico al espacio disponible y, dejar el resto para el futuro (fig. 10).

Aquel 3 de noviembre de 1957 no solo se inauguraba uno de los pocos museos arqueológicos de la provincia de Alicante, también se iniciaba un proceso que no ha parado, hacia la recuperación del pasado y las tradiciones de Villena (Hernández, 2007). El recorrido no ha sido fácil, pero sí posible gracias a la labor de muchos estudiosos y a la persistencia de las diversas instituciones que han velado por la conservación de esa herencia colectiva. Y en ese empeño la ciudad de Villena y su Museo, con los cientos de miles de visitantes que han acudido a verlo desde su apertura, han tenido y siguen teniendo su parcela de protagonismo.

Bibliografía

Aragón, E. de (1423): *Arte Cisoria o Tractado del arte del cortar del cuchillo*. Madrid: Guillermo Blázquez.

Archent Avellán, G. (1934): «Para la historia de Villena». Extraordinario de *El Olivo*. Septiembre de 1934. Villena: Ayuntamiento de Villena, s/p.

– (1942): «Cosas de antaño». *Programa Oficial de fiestas de moros y cristianos*. Villena: Ayuntamiento de Villena, s/p.

– (1943): «Villena prehistórica». *Programa Oficial de fiestas de moros y cristianos*. Villena: Ayuntamiento de Villena, s/p.

Arenas Ferriz, F. (1994): «Museo Etnográfico Jerónimo Ferriz de Villena», *Villena*, n.º 44: Ayuntamiento de Villena, pp.108-109.

– (2005): «El Museo Arqueológico "José María Soler" y la experiencia de la Modernidad», *Villena. Arqueología y Museo. Ciclo Museos Municipales en el MARQ*. Alicante: Diputación Provincial, pp. 10-17.

Arenas García, A. (1955): «José María Soler. Un villenense que nos honra», *Villena*, n.º 5, s/p.

Avellán Martínez, S. (1899): «Noticias históricas de Villena». *Extraordinario de El Jueves*. Septiembre de 1899. Villena: Tipográfica Claudio Perlasio.

Esquembre Menor, J. M., y Lagullón Escamilla, J. (2015): «El nuevo museo de Villena MUVI, un museo para la Historia», *Villena*, n.º 65, pp. 90-95.

Hernández Alcaraz, L. (2000): «Don José María Soler García y los orígenes del Museo de Villena», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. El litoral mediterráneo*. Coordinado por J. Blánquez y L. Roldán. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 93-100.

– (2005): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico José María Soler», *Villena. Arqueología y Museo. Ciclo Museos Municipales en el MARQ*. Alicante: Diputación Provincial, pp. 66-99.

– (2007): «Una larga trayectoria: el Museo Arqueológico José María Soler cumple medio siglo de Historia», *Villena,* n.º 57.

Rojas Navarro, A. (2005): *El villenense José María Soler*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante.

Soler García, J. M.ª (1949): «El poblado prehistórico del Cabezo Redondo». *Programa oficial de fiestas*. Comisión de Fiestas. Villena: Ayuntamiento de Villena, s/p.

– (1953): «Informes rendidos ante la Dirección General de excavaciones Arqueológicas del Ministerio de Cultura». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, vol. I, Cuadernos 1-3, 1952. Madrid: Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, pp. 38 y ss.

– (1955): «Informes rendidos ante la Dirección General de excavaciones Arqueológicas del Ministerio de Cultura». *Noticiario Arqueológico Hispánico*, vol. II, Cuadernos 1-3, 1952. Madrid: Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, pp. 188 y ss.

– (1958): «Inauguración del Museo Municipal de Arqueología», *Villena*, n.º 8, s/p.

– (1969): *La Relación de Villena de 1575*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Diputación Provincial de Alicante.

– (1987): *Excavaciones Arqueológicas en el Cabezo Redondo (Villena, Alicante)*. Alicante: Ayuntamiento de Villena-Instituto de Estudios Juan Gil-Albert. Alicante.

Zapater Espinosa, P., y Valdés Sanjuán, M.ª D. (2007): *Guía de la Arquitectura Industrial*. Alicante: Asociación para el Desarrollo del Alto Vinalopó.

El Museo Arqueológico de Ibiza y las excavaciones en el Puig des Molins

The Museo Arqueológico de Ibiza and the excavations in the Puig des Molins

Ana Mezquida (anammezquida@gmail.com)
UNED
Jordi H. Fernández (jordihfg@gmail.com)
G. I. Ibiza Púnica[1]
Benjamí Costa (crmaef@telefonica.net)
MAEF
María José López-Grande (mariajose.lopez@uam.es)
UAM
Francisca Velázquez (frcavb@gmail.com)
G. I. Ibiza Púnica

Resumen: Desde sus inicios el Museo Arqueológico de Ibiza ha estado muy vinculado a la necrópolis del Puig des Molins y a su investigación. Su creación se debe al éxito de las intervenciones realizadas en este yacimiento, y entre las funciones que se establecieron en su fundación se encontraba la de realizar excavaciones en la necrópolis urbana de Ibiza. A lo largo de su historia, desde el Museo se han programado diversas excavaciones e intervenciones en las necrópolis encaminadas a la conservación, recuperación y difusión del patrimonio arqueológico del yacimiento. Intervenciones entre las que podemos destacar los trabajos de Carlos Román Ferrer entre 1921 y 1929, las excavaciones de José M.ª Mañá de Angulo en los años cuarenta, las intervenciones de urgencia realizadas en la década de los años setenta y ochenta, que permitieron dar a conocer la fase antigua del yacimiento, y por último las intervenciones realizadas ya en el siglo xxi.

Palabras clave: Carlos Román Ferrer. Antonio Vives y Escudero. José M.ª Mañá de Angulo. Can Partit. Xico Roig. Es Porxet. Calle León.

[1] Grupo de Investigación Ibiza Púnica (F-073 UAM).

Abstract: The Museo Arqueológico de Ibiza has been linked since its beginning to the necropolis of Puig des Molins and the research undertaken in its site. Its foundation was due to the success of previous archaeological works carried out in this ancient cemetery. One of the tasks entrusted to the institution at its foundation date was to undertake excavations in that Ibizan necropolis. Throughout its history the museum has programmed excavations, studies and different works in the interest of the preservation and spreading of the archaeological site. It has to be emphasized the works led by Carlos Román Ferrer from 1921 to 1929, the excavations supervised by José M.ª Mañá de Angulo in the 1940s, as well as several emergency excavations carried out in the 1970s and 1980s. The results of the latter allowed us to know the most ancient phase of the archaeological site. The Museum research activity is still active in this XXI century.

Keywords: Necropolis of Puig des Molins. Museo Arqueológico de Ibiza. Punic. Carlos Román Ferrer. Antonio Vives y Escudero. José M.ª Mañá de Angulo. Can Partit. Xico Roig. Es Porxet. León Street.

El Museo Arqueológico de Ibiza ha estado vinculado a la necrópolis del Puig des Molins desde los inicios de su investigación arqueológica, hasta el punto de que su propia creación fue consecuencia del éxito de las primeras intervenciones realizadas en el yacimiento (fig. 1).



Fig. 1. Vista de la necrópolis del Puig des Molins.

La investigación arqueológica en la necrópolis se inició a principios del siglo xx, concretamente el 3 de septiembre de 1903, fecha en la que la Sociedad Arqueológica Ebusitana (SAE) emprende las excavaciones en la finca de can Francesquet. Comienza así la primera etapa de investigación en el yacimiento en la que destacarán las figuras de Arturo Pérez-Cabrero y Tur y Juan Román y Calbet.

El éxito de las intervenciones que se estaban llevando a cabo en el yacimiento fue tal que Juan Román y Calbet, director de la SAE, decidió comprar los terrenos donde se estaban realizando las excavaciones. Así el 27 de mayo de 1905 en nombre de su esposa, doña Vicenta Ferrer Wallis, compra la finca de can Francesquet conocida también como can Partit. Además, Román y Calbet cuando, dado el coste que estaban suponiendo las intervenciones en el yacimiento, la SAE se encuentre con problemas económicos para continuar sufragándolas, financiará también los gastos de las excavaciones (Fernández, 2000: 17-18).

Con todo el volumen de materiales exhumados, la SAE creará un pequeño Museo que también se encontrará rápidamente con problemas de financiación para su mantenimiento, dado el volumen de materiales que se estaban hallando, a pesar de que Román no ingresará en él todos los materiales exhumados, con la excusa de su estudio, comprometiéndose a su entrega en el momento que el Museo reuniera las características de perpetuidad (fig. 2).



Fig. 2. Museo Arqueológico de Ibiza, años cincuenta. (Archivo MAEF).

Ante el peligro que corrían los materiales de dispersarse entre los miembros de la SAE, al no poder seguir manteniendo la colección unida, Román y Calbet impulsó que el recién creado Museo pasase a la tutela del Estado. Así el 8 de abril de 1907 Román y Calbet, como apoderado y director de la SAE, ofreció al Estado la colección, quien la aceptó por Real Decreto el 9 de septiembre de ese mismo año.

Días después, el 27 de septiembre, se publicó la Real Orden por la cual quedó constituido el Museo Arqueológico de Ibiza, la dotación de su personal y se estableció el reglamento y la constitución de la Junta de Patronato de la Fundación Protectora del Museo, además de quedar establecidas las funciones que el Museo tenía, entre las que figuraba la de realizar excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins.

En total pasan al Estado un conjunto de 661 objetos, además de los 101 en depósito de Pérez-Cabrero y los de Román y Calbet, igualmente en depósito, que ascendían a 547 (Fernández, *op. cit.*: 25).

La divulgación de los hallazgos que se estaban realizando motivó la llegada a la isla de numerosos coleccionistas con la intención de excavar en el yacimiento, produciéndose en los años siguientes un verdadero expolio de la necrópolis y la formación de importantes colecciones, algunas de las cuales podemos encontrar en diversos museos españoles y extranjeros (Fernández, 1992, vol. I: 36-38; Costa, y Fernández, 2003: 29; Fernández, y Mezquida, en prensa).

Entre los coleccionistas que llegaron a la isla podemos destacar a Antonio Vives y Escudero, catedrático de Numismática y Epigrafía de la Universidad de Madrid, arabista del Museo Arqueológico Nacional y miembro de la Real Academia de la Historia, quien comenzó sus trabajos en la finca de can Xico Roig en 1909. Éste, a la muerte de Román y Calbet en 1910, conseguirá también excavar en la finca de es Porxet, que tenía arrendada Román, además de contratar a los obreros que habían estado trabajando para él. Vives Escudero conseguirá formar una colección de 2171 objetos que venderá posteriormente su viuda al Museo Arqueológico Nacional (Fernández, 2011: 100).

Carlos Román Ferrer, hijo de Juan Román, como miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, se trasladó a Ibiza el 11 de julio de 1911 con la finalidad de ocupar la plaza vacante de director del Museo. Desde su nuevo cargo va intentar poner freno al expolio que sufría el yacimiento. Los saqueos se realizaban por la noche, aprovechando la proximidad de las cámaras de los hipogeos que permitía la realización de orificios de comunicación entre ellas, y su vaciado sin necesidad de excavar todos los pozos de acceso, bastaba con acceder a una cámara y a partir de ahí pasar a las demás, creándose así una red laberíntica subterránea que unía los hipogeos de gran parte del yacimiento (Costa, y Fernández, *op. cit.* 2003: 29; Fernández y Mezquida, *op. cit.* en prensa). Para la realización de las excavaciones en el yacimiento, tanto de particulares como asociaciones tan solo se necesitaba obtener el permiso pertinente de los propietarios de los terrenos y pagarles la correspondiente indemnización, además del pago a los trabajadores que realizaban la excavación y que fueran financiadas por ellos (fig. 3).

El 7 de julio de 1911 se promulgó la Ley de Excavaciones y, posteriormente, el R. D. de 1 de marzo de 1912 que aprobaba su Reglamento, dándose por primera vez un concepto jurídico de lo que era una excavación, en la que el Estado se reservaba el derecho de realizar las intervenciones en propiedades particulares. Además sería a partir de ahora el Estado quien otorgase la autorización para llevar a cabo excavaciones, concediendo la propiedad de los objetos descubiertos a los autores de las intervenciones que él autorizase.



Fig. 3. Carlos Román Ferrer. (Archivo MAEF).

Antonio Vives y Escudero, conocedor de la Ley, inscribió el 21 de junio de 1912 su derecho a seguir excavando en el yacimiento según indicaba el artículo 35 del Reglamento que disponía lo siguiente: «Los excavadores actuales no necesitarán la autorización de que hablan los artículos anteriores, entendiéndose que la tienen concedida siempre que soliciten la inscripción en el libro registro antes del primero de agosto de mil novecientos doce, en cuyo día caducará su derecho. A esta solicitud acompañarán los croquis y planos correspondientes».

Por otro lado, la Junta del Patronato del Museo no solicitó dicha inscripción, porque estaba convencida –como ya se ha señalado– que ya tenía los derechos de excavación concedidos por el R. D. de 9 de septiembre de 1907, por el cual el Estado aceptó la donación del Museo, y pensando que el Estado no interpondría los intereses de un museo público frente a unos particulares. En el punto 5.º de la R. O. del día 27 de septiembre de 1907 se desarrollaban las funciones encomendadas a la Junta del Patronato del Museo. En el primer apartado se señalaba: «Ordenar y dirigir las excavaciones en la necrópolis de Ereso, cuidando de que no se interrumpan, para lo cual empleará permanentemente dos jornaleros, pagados con los fondos de la Fundación».

Para lo cual el Estado asignaba la cantidad de 1000 pesetas al año a la Junta del Patronato, hecho que incumpliría hasta 1913 (Fernández, y Mezquida, *op. cit.*).

Una vez pasado el plazo de inscripción, la Junta dirigió un escrito al Ministerio el 20 de agosto explicando las razones por las cuales no lo había hecho, ya que según la R. O. de su constitución quedaba establecido como parte de sus funciones ordenar y dirigir las excavaciones en la necrópolis cuidando de que éstas no se interrumpieran. Es en este momento cuando se inicia el enfrentamiento entre Vives y Escudero y la Junta sobre el derecho respectivo a realizar excavaciones en la necrópolis. Carlos Román, director del Museo, interviene en apoyo de la Junta realizando una serie de gestiones y obtiene por R. O. de 25 de enero de 1913, permiso para excavar en la zona militar. Aunque el proyecto inicial planteaba la excavación de 39 hipogeos solo se llegó a excavar 14 cámaras, ya que Vives y Escudero interpuso una denuncia en la que reclamaba que él era el único que tenía derecho a realizar intervenciones en el yacimiento.

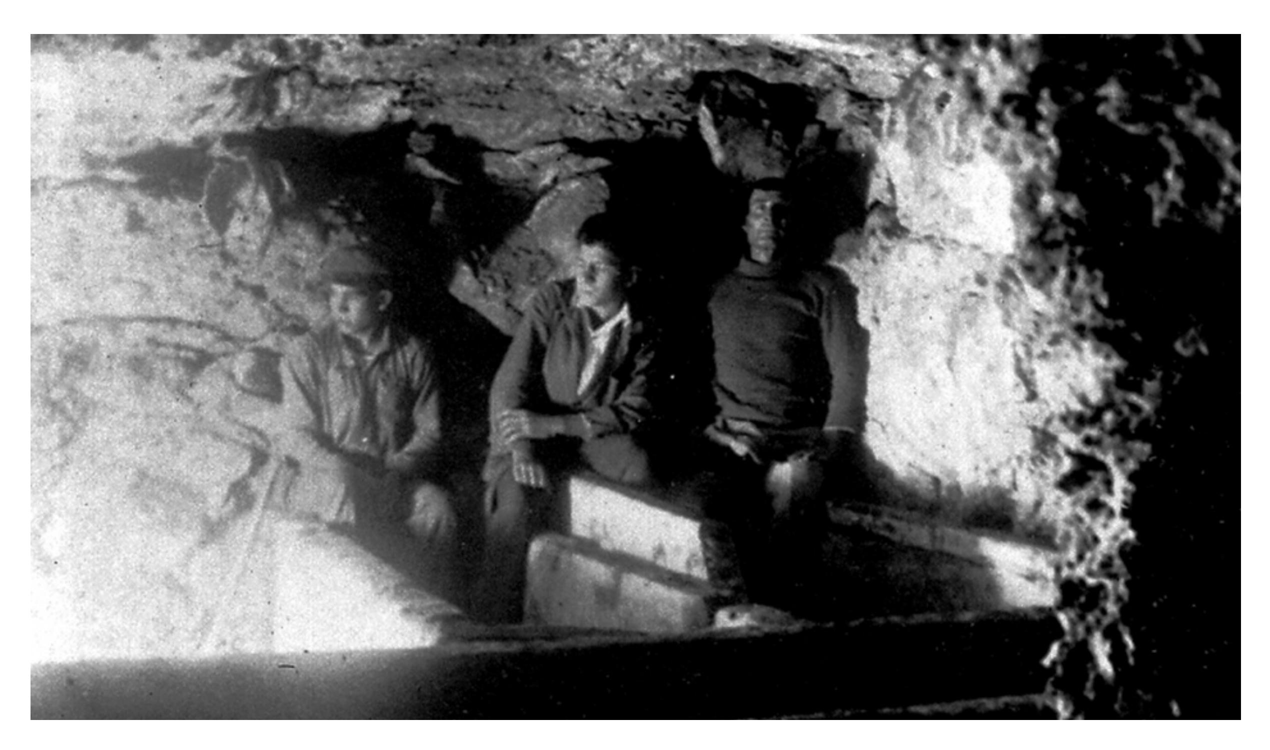


Fig. 4. Foto del hipogeo 3 de la campaña de 1928. (Archivo MAEF).

A raíz de la denuncia se paralizaron las intervenciones «oficiales», no los saqueos en el yacimiento hasta que el pleito quedase resuelto. Finalmente el Estado tuvo que pagar una indemnización a Vives y Escudero de 125 000 pts. por las pérdidas sufridas al no haber podido seguir con sus excavaciones en la necrópolis (Fernández, 1992: 21-22; Costa, y Fernández, *op. cit.*: 30; Fernández, y Mezquida, *op. cit.*).

Una vez resuelto el pleito, en 1921 Román retomó los trabajos en la necrópolis con el objetivo de evitar toda la pérdida de patrimonio que estaban suponiendo los saqueos que continuaban produciéndose en el yacimiento, especialmente en los terrenos de es Porxet y can Xico Roig, por lo cual decide excavar en la zona militar, en terrenos de la necrópolis que se hallaban bajo el control del entonces Ministerio de Guerra, en lo que él denomina «zona polémica», pensando que se trataría de un sector del yacimiento menos saqueado, debido al control de los militares. Aunque pronto se dio cuenta de que también en este sector se habían producido saqueos en los hipogeos, a los cuales se había accedido de forma subterránea (Fernández, y Mezquida, *op. cit.*).

Román excava entre 1921-1929, se trata del periodo de excavaciones oficiales más largo realizado en el yacimiento. En la zona militar excava entre 1921 y 1925. En 1926, 1928 y 1929, además de seguir los trabajos en la «zona polémica», interviene también en la finca de can Partit propiedad de su familia. En total excava 180 hipogeos. Para la localización de las cámaras deja en ellas escrita la referencia del número y año, lo que ha permitido posteriormente identificar muchos de los hipogeos y poder levantar su planimetría. También dejará referenciados los hallazgos, salvo algunas excepciones, por lo que se han podido reconstruir casi todos los ajuares (Fernández, 1992, vol. I: 39-46) (fig. 4).

Román publicó en las *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* los trabajos realizados entre 1921-1925, quedando inéditos los de 1926, 1928 y 1929.

A pesar de la publicación de estas memorias referidas a las intervenciones arqueológicas (Román, 1922, 1923, 1924, 1926 y 1927) que, aunque breves, resultaban muy interesantes y daban una visión del yacimiento más acorde con la realidad, éstas tuvieron muy poca repercusión en la comunidad científica que continúo con una visión muy negativa del yacimiento en cuanto a sus posibilidades de estudio. Idea que había quedado reflejada en la obra de Vives y Escudero *Estudios de Arqueología Cartaginesa. La necrópoli de Ibiza,* donde en relación a los hallazgos en las cámaras de hipogeos señala que los materiales se encontraban revueltos, hallándose fragmentos de una misma pieza en varios hipogeos, por lo que según él no era factible extraer información fiable de la necrópolis (Vives y Escudero, 1917: XXIII-XXIV). Esta visión tan negativa de las posibilidades de estudio del yacimiento procedente de una persona con prestigio como Vives y Escudero fue aceptada por la comunidad científica de la época, generándose así una «leyenda negra» sobre el yacimiento y sus posibilidades de estudio. A ello tampoco ayudarían los relatos que recoge Josep Colominas Roca (1954), arqueólogo del Institut d'Estudis Catalans, de los saqueos realizados en la necrópolis y de los cuales él fue testigo cuando vino a Ibiza en 1916 a excavar en varias necrópolis tardo-romanas.

Carlos Román fallece en 1939 sin volver a intervenir en el yacimiento, por lo que habrá que esperar a la llegada de José M.ª Mañá de Angulo a la dirección del Museo para que se reinicien las intervenciones en la necrópolis.

A pesar de la escasez de los medios de la época, Mañá contará con la ayuda del gobernador civil de Baleares, don José Manuel Pardo Suárez, quien logrará una importante subvención para la realización de una campaña de excavación en la necrópolis en 1946. Esta será la intervención de mayor envergadura realizada por Mañá, excavación que ha sido estudiada y publicada por Carlos Gómez Bellard (1984). El resto de las campañas llevadas a cabo en 1949, 1950, 1951, 1954 y 1955 serán pequeñas intervenciones de las que sólo se han publicado algunos artículos (Maña, 1948a, 1953a y 1953b).

Mañá no solo excavará en el yacimiento, sino que llevará a cabo una labor de estudio y divulgación de algunos de los materiales conservados en el Museo, muchos de los cuales procedían de la necrópolis del Puig des Molins, como es el caso de las ánforas (Mañá, 1951) o los huevos de avestruz (Mañá, 1948), pero sin plantearse su reconstrucción contextual ya que consideraba que el material procedente de los hipogeos se hallaba revuelto y sin más posibilidades de estudio que el tipológico (figs. 5 y 6).

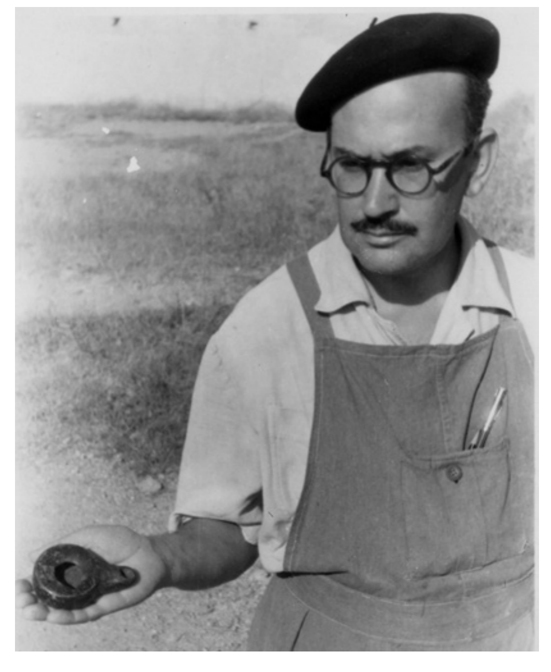


Fig. 5. José María Mañá de Angulo. 1955. (Archivo MAEF).



Fig. 6. Excavaciones de José María Mañá de Angulo. (Archivo MAEF).

Desde la última intervención de Mañá en 1955 hasta 1966 no se volverán a realizar intervenciones en la necrópolis, aunque se terminarán las obras del edificio del Museo Monográfico del Puig des Molins[2], ubicado en terrenos del yacimiento.

En 1966, con carácter de urgencia, M.ª José Almagro, directora en ese momento del Museo, realizará una nueva excavación en la necrópolis debida a una serie de obras realizadas en la Vía Romana consistentes en la ampliación de la calle, el desagüe del edificio del Museo y la construcción de la clínica Nuestra Sra. del Rosario, todas ellas situadas en la parte baja del yacimiento. En estos trabajos se descubrieron tres tumbas de inhumación en fosa simple que fueron publicadas por la investigadora (Almagro, 1967).

Durante las décadas siguientes muchas de las intervenciones que se llevarán a cabo en la zona del Puig des Molins tendrán un carácter de urgencia, debido a que el crecimiento urbano de la ciudad de Ibiza estaba afectando a terrenos que formaban parte del antiguo cementerio. Durante esos años el Museo Arqueológico será el encargado de la gestión del patrimonio y de las intervenciones que se realicen en el yacimiento, así como en otros puntos de la isla, ya que el Estado gestionaba sus actuaciones en arqueología y patrimonio

---

2 El Museo Arqueológico de Ibiza consta de dos sedes, una de ellas el Museo Monográfico del Puig des Molins, que abrió sus puertas en 1966, donde actualmente se exponen los materiales hallados en dicha necrópolis, y el Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, inaugurado en 1907 donde se exponen materiales procedentes del resto de yacimientos de las islas.

a través de los museos estatales que tenía en cada una de las islas. Cuando en 1983 se produce el traspaso de competencias del Estado al Govern Balear, la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear asumirá la gestión del Patrimonio Arqueológico, programando sus actuaciones a través del Servei de Patrimoni de la Direcció General de Cultura, con lo que seguirán siendo los museos insulares los encargados de ejecutar o coordinar muchas de las intervenciones realizadas.

Durante el proceso del vallado del yacimiento en 1976, se va producir el hallazgo casual, en un orificio circular tallado en la roca, de una urna tipo Cruz de Negro con los restos óseos quemados de una mujer (Fernández; Gómez, y Gurrea, 1984: 788, fig. 3, foto 1; Costa; Fernández, y Gómez, 1991: 762, figs. 2 a y 4 c). Ello motivará que en 1977 se lleve a cabo una intervención por parte del equipo del Museo con la finalidad de contrastar los datos obtenidos con el descubrimiento casual de esta pieza. La intervención permitió la documentación de varios enterramientos de cremación en el suelo, en fosa excavada en la roca, en el interior de una urna casi completa tipo Cruz del Negro y una última en un orifico artificial en la roca, tapado con piedras y losas (Ramon, 1981b: 27, figs. 2 y 3; Costa; Fernández, y Gómez, *op. cit.*: 762, fig. 3; Gómez *et alii*, 1990: 29-31).

En 1982 se volvió a intervenir en el sector noroeste, ampliando la zona excavada en 1977, trabajos en los que se exhumaron cinco cremaciones arcaicas, además de varios pozos de hipogeos y fosas de cronología posterior a los siglos V-IV a. C. (Fernández; Gómez, y Gurrea, *op. cit.*: 788-789; Costa; Fernández, y Gómez, *op. cit.*: 1991: 766-769; Gómez *et alii*, *op. cit.*: 1990: 37-44; Fernández, 1992, vol. I: 52). También ese mismo año se excavó en el sector noreste de la necrópolis, ya que el Ayuntamiento de Ibiza solicitó el establecimiento en ese sector del yacimiento de un parque público. La intervención permitió la documentación de una alquería islámica (Costa, y Fernández, 1985: 52-53), además del hallazgo de restos de época púnica y romana (Gómez *et alii*, *op. cit.*: 47-48; Fernández, 1992, vol. I: 51), por lo que finalmente no se llevó a cabo dicho proyecto.

Un año después se retomaron los trabajos en el sector noroeste con motivo de la construcción de un acceso secundario al edificio del Museo. Se documentaron enterramientos de inhumación de época púnica y romana, cremaciones, además de cuatro hipogeos en los que no se llegó a intervenir (Costa; Fernández, y Gómez, *op. cit.*: 769; Gómez *et alii*, *op. cit.*: 72-78). Además se continuó con los trabajos en el sector noreste, interviniendo en los hipogeos localizados en 1982. Dicha campaña que fue realizada mediante un convenio entre el INEM y el Ministerio de Cultura, se prolongó hasta 1984 con la finalidad de delimitar la alquería islámica.

Además de estas excavaciones en el área del recinto vallado del yacimiento, se llevaron a cabo diversas intervenciones de urgencia por parte del equipo del Museo Arqueológico de Ibiza en solares fuera del recinto vallado, en terrenos que formaban parte de la necrópolis.

En primer lugar, se excavó entre octubre de 1983 y abril de 1984, en el solar de la calle León n.os 10-12 con motivo de la construcción de un edificio y unos aparcamientos subterráneos. Dicha intervención puso al descubierto un destacado conjunto de tumbas con



Fig. 7. Hipogeos arcaicos n.os 5 y 6 en el solar n.os 10-12 de la calle León (Costa, y Fernández, 2003, fig. 15).

una secuencia cronología que iba desde fines del siglo VI a. C. hasta el IV d. C. siendo, por lo tanto, la intervención que mayor información diacrónica había proporcionado sobre la utilización de la necrópolis hasta la fecha (Fernández *et alii*, 1984; Gómez *et alii*, *op. cit*.: 78-88). Especial relevancia tenía dentro del conjunto excavado un grupo de hipogeos únicos por su cronología que podía remontarse a la segunda mitad del siglo VI a. C. Se trata del conjunto de hipogeos más antiguos documentados en el yacimiento (fig. 7).

A pesar de la importancia de los restos arqueológicos, éstos fueron totalmente destruidos por los promotores de las obras sin ningún tipo de consecuencia legal (Fernández *et alii, op. cit*.; Costa; Fernández, y Gómez, *op. cit*.: 780, figs. 21-25; Gómez *et alii*, *op. cit*.: 78-88).

En 1986 se vuelve a intervenir en un solar próximo al recinto vallado del yacimiento, ubicado en la calle Vía Romana n.º 38 en donde se proyectaba la construcción de un edificio de viviendas de varios pisos. La localización del solar permitía suponer el hallazgo de restos arqueológicos, ya que, en esta zona, can Partit, habían intervenido Román Ferrer en 1928 y 1929 y Mañá en 1946, exhumando numerosos conjuntos funerarios. Su localización, al otro lado de la calle, situaba este sector frente a la zona en la que se había documentado la fase antigua de la necrópolis.

El equipo técnico del Museo arqueológico se volvió a ocupar de realizar el control arqueológico de las obras, que se iniciaron el 22 de julio de 1985 con el permiso de la propiedad, bajo la dirección técnica de Benjamí Costa Ribas y la supervisión del director del Museo, Jordi H. Fernández. La intervención permitió documentar 67 sepulturas (21 hipogeos, 22 cremaciones y 24 fosas) fechadas entre los siglos VII-IV a. C. (fig. 8).

Los trabajos terminaron el 4 de abril de 1986 al agotarse la subvención económica, y puesto que la importancia de lo hallado hasta el momento era notable se dieron por finalizados los trabajos de forma provisional quedándose en espera de que se decidiera definitivamente el futuro del solar. Por parte del equipo técnico del Museo se llevaron a cabo los trámites necesarios para la conservación de los restos. No obstante las gestiones realizadas por la Conselleria de Cultura para conseguir un acuerdo de compra del solar, el domingo 11 de mayo a las 14,30 horas, la propiedad ordenó destruir los restos arqueológicos a pesar de que existía una orden de paralización, y la licencia de obras se hallaba condicionada al resultado de los trabajos de excavación. De nuevo asistíamos a la destrucción de unos vestigios arqueológicos de gran importancia relacionados con las necrópolis del Puig des Molins (Costa, 1987, 1988 y 1991).

En esta ocasión, esta conducta fue denunciada por la Dirección del Museo arqueológico y gracias a la existencia de la nueva Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico



Fig. 8. Plano general de los restos arqueológicos descubiertos en la excavación del solar de la Vía Romana n.º 38, can Partit (Costa, y Fernández, 2003, fig. 16).

Español, se pudo enjuiciar a los promotores por un delito contra el Patrimonio. La Audiencia Provincial de Palma de Mallorca, apoyándose en el Art. 558, 5.ª del Código Penal, condenó a los acusados a una pena de 4 años de prisión menor y a indemnizar al Estado con 350 millones de pesetas. La sentencia fue recurrida y finalmente se rebajó la pena de 4 años de prisión a uno, confirmándose en lo restante la pena establecida. Esta resolución judicial constituyó un importante precedente jurídico para la defensa del patrimonio (Costa; Fernández, y De Hoyos, 1996).

En 1990 la situación administrativa cambió y el Consell Insular d'Eivissa i Formentera pasó a encargarse de la gestión ordinaria de las funciones en materia de cultura, educación y deportes, y en 1994 todas las competencias ejecutivas y de gestión en relación con el patrimonio histórico en el ámbito territorial insular pasarán también al *Consell,* por lo que el Museo Arqueológico de Ibiza dejará definitivamente de asumir la realización de las intervenciones de urgencia.

Desde que en 1986 se realizara por parte de Enrique Diez Cusí y Juan Marí Escandell la planimetría subterránea de un sector del yacimiento, gracias a la comunicación de los hipogeos entre sí a través de los agujeros de saqueos (Fernández 1992, vol. III: figs. 3-5), no se volverán a realizar otros trabajos en la necrópolis hasta el año 2000.

En uno de sus viajes a Ibiza, Javier Moll de Miguel, presidente de Prensa Ibérica, grupo de prensa regional al que pertenece el *Diario de Ibiza*, visitó la necrópolis del Puig des Molins quedando impresionado por el yacimiento, y al conocer que no se estaban realizando intervenciones en el mismo, ofreció su colaboración a través del *Diario de Ibiza* para la realización de excavaciones. Así, en el año 2000, la empresa *Diario de Ibiza* firmó un convenio de colaboración con el Govern Balear por el cual se comprometía a subvencionar las intervenciones en el yacimiento. Desde el Museo se redactó un proyecto de intervención centrado en el área contigua a la excavada en 1983 con un doble objetivo, por un lado continuar con la investigación de la necrópolis, especialmente en la fase arcaica documentada en esta zona, y por otro la recuperación patrimonial de esta área del yacimiento con la finalidad de mejorar y ampliar la propuesta de visita a la necrópolis.

Este proyecto, que fue llevado a cabo bajo la dirección del entonces director del Museo arqueológico, Jordi H. Fernández y la arqueóloga Ana Mezquida, contó además con la colaboración del Consell Insular d'Eivissa i Formentera.

Los trabajos fueron realizados mediante campañas estivales de un mes y medio de duración en las que colaboraron estudiantes de universidades de Barcelona, Madrid y Valencia. El proyecto, que inicialmente estaba planteado para tres años, fue ampliado tres años más durante los cuales se documentaron un total de 17 enterramientos de cremación y 18 enterramientos de inhumación de diversa épocas. También se intervino en un total de 12 cámaras de hipogeos, cuatro de las cuales habían sido localizadas en la campaña de 1983 (Fernández, y Mezquida, 2004 y en prensa) (fig. 9).



Fig. 9. Estudiantes trabajando durante las campañas de excavación de 2000-2005. Foto: Ana Mezquida.

El *Diario de Ibiza*, además de financiar los trabajos de excavación realizó un seguimiento mediático de los mismos, recogiendo en sus publicaciones los resultados de los trabajos, anécdotas y comentarios de los estudiantes que participaron en las intervenciones (fig. 10).



Los quince estudiantes desempeñan las más diversas labores en el campo de trabajo de la necrópolis ibicenca

reportaje • Domingo 5 de noviembre de 2000 Dominical 3 DIARIO de IBIZA

Arqueología con futuro

Textos : Xicu Lluy • Fotos : Vicent Marí y J. A. Riera

Quince jóvenes estudiantes de segundo ciclo y recién licenciados en Arqueología han escogido Eivissa, y concretamente la necrópolis púnica de es Puig des Molins, para compaginar sus prácticas profesionales con otras actividades culturales, turísticas y de ocio. Con el apoyo de la conselleria insular de Cultura y Diario de Ibiza, que ha financiado el proyecto, este grupo de arqueólogos del siglo XXI realiza desde el pasado día 27 un campo de trabajo que descubrirá entre 50 y 60 cámaras funerarias, una iniciativa que permitirá ampliar la zona de visita del recinto. Las últimas excavaciones en el Puig des Molins tuvieron lugar en 1986 y ha sido precisamente la escasez de recursos económicos la causa principal que explica un período tan prolongado de inactividad. Los jóvenes participantes en este campo de trabajo, que finalizará a mediados de mes, desempeñan su cometido con mucha ilusión.

Aunque las tareas son agotadoras, los chicos se lo toman con buen humor. "Aquí hemos de hacer de todo un poco, incluso cantar. El auténtico *hit parade* de las excavaciones arqueológicas es la canción 'Soy minero', de Antonio Molina", dice convencido uno de los jóvenes participantes, para regocijo de sus compañeros. La experiencia ibicenca está resultando "muy gratificante", coinciden.

El Museo Arqueológico de Eivissa –con el soporte económico del Consell y Diario de Ibiza– ha organizado una excavación en la zona de la necrópolis de es Puig des Molins comprendida entre el edificio central y la Policlínica de Nuestra Señora del Rosario. El director del museo, Jordi Fernández, espera encontrar "entre 50 y 60 enterramientos", cuyo descubrimiento ampliará notablemente la aún limitada área de paseo.

En estas nuevas excavaciones dentro del perímetro de la necrópolis, las primeras desde hace catorce años, interviene un animoso grupo constituido por quince estudiantes de los cursos superiores y recién licenciados correspondientes a diversas especialidades de la carrera de Arqueología.

La aportación de Diario de Ibiza –dos millones de pesetas– representa una iniciativa inédita

Fig. 10. Recorte del dominical del 5 de noviembre de 2000 del *Diario de Ibiza*.

Se trata de la primera intervención, desde los trabajos realizados a principio del siglo XX por la SAE, financiados casi en su totalidad por una entidad de carácter privado como es el *Diario de Ibiza*. El material exhumado en estas intervenciones está todavía en estudio, especialmente el de las cámaras de hipogeos, donde se recuperó una ingente cantidad de objetos, muchos de ellos fragmentados, cerámica, vidrio, metal, etc., además de abundantes restos óseos. De los resultados de estas intervenciones se ha publicado un resumen de carácter divulgativo (Fernández y Mezquida, 2004), además de dar a conocer algunas de las tumbas en superficie o de los materiales hallados en ellas (Fernández y Mezquida, 2010; Mezquida, Fernández y Costa, 2014; Velázquez *et alii,* 2015; Velázquez *et alii*, en prensa).

En 2005, entre el 9 de mayo y el 7 de junio, se intervino de nuevo en el yacimiento con motivo de las obras de reforma realizadas en el edificio del Museo Monográfico del Puig des Molins. Las obras programadas afectaban al subsuelo del edificio, que al estar ubicado en terrenos de la necrópolis requería la realización de un control arqueológico de las mismas, en previsión del posible hallazgo de tumbas que no se hubieran visto afectadas por la construcción del edificio.

Estos trabajos, que fueron realizados por la arqueóloga Ana Mezquida bajo la supervisión de la dirección del Museo, permitieron documentar un total de 5 cremaciones, 16 enterramientos de inhumación en fosas simples, dos en el interior de un sarcófago de piedra arenisca y dos enterramientos en ánfora, todos ellos de época púnica con una cronología de los siglos IV-III a. C., y finalmente una cremación de época romana, datada en el cambio de Era (Mezquida, 2006: 15-24).

En 2006, con motivo de la musealización del área de visita del yacimiento en el sector noroeste, donde en trabajos previos se había localizado la fase arcaica del yacimiento, se planteó una intervención que tenía como objetivo la excavación de los enterramientos en superficie de dicho sector. Desde el Museo se realizó una propuesta de excavación que fue financiada por el Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE), perteneciente al Ministerio de Cultura.

El proyecto contemplaba también dejar a la vista los pozos de acceso a los hipogeos, sin intervenir en su interior, así como la excavación de la zona media de la colina con la finalidad de que el visitante pudiera apreciar la gran cantidad de cámaras abiertas en ella.

Los trabajos que salieron a concurso público, fueron adjudicados a la empresa Arpa Patrimonio, bajo la dirección de Ana Mezquida y Marco A. Esquembre, y la supervisión del entonces director del Museo J. H. Fernández. Los trabajos permitieron la documentación de 24 enterramientos de cremación y 6 fuegos rituales, además de 48 inhumaciones, dejando visibles un total de 31 pozos de hipogeo más en la zona baja de la colina y 57 pozos más en su parte media (Mezquida, *et alii*, 2007; Mezquida, *op. cit.*:118).

Durante el 2007 de nuevo la empresa Arpa Patrimonio, bajo la dirección de Marco A. Esquembre y Ana Mezquida, y la supervisión de J. H. Fernández, llevó a cabo una nueva intervención, motivada por la construcción de un centro de transformación y maniobra eléctrica para el inmueble del Museo. Se excavaron junto al edificio sendas catas de 25 m^2 que permitieron documentar 7 inhumaciones islámicas y 22 correspondientes a época púnica y romana. El resultado de estos trabajos permanece inédito a excepción de dos enterramientos publicados recientemente, un enterramiento infantil en ánfora (Mezquida, 2014: 433-448) y una tumba de inhumación arcaica (Costa; Fernández, y Mezquida, 2015: 175-183).

Por último, entre el 1 de junio y el 26 de noviembre de 2010 desde el Museo se gestionaron dos nuevas actuaciones en varios sectores de la necrópolis. En el noreste, donde se encuentran los restos de la alquería islámica, y en el noroeste, en los hipogeos que forman parte del recorrido de visita del yacimiento, los llamados «hipogeos de la Mula». La actuación en la zona noreste tenía como finalidad acondicionar y limpiar la vegetación existente en torno a los restos de la alquería, para poder incorporarlos al recorrido de la visita pública. En el otro sector el objetivo era el vaciado de dos de los pozos de los hipogeos para facilitar la visita de estas cámaras. Para el adecuado vaciado de los pozos y de la tierra de alrededor se planteó la excavación de una pequeña cuadrícula en torno a ellos que permitió la documentación de un enterramiento de cremación en un hoyo en la tierra (Mezquida, 2010).

Actualmente no se tiene programada ninguna intervención en el yacimiento, desde el Museo y por parte del equipo de investigadores que colaboran con él, los esfuerzos están encaminados al estudio de los materiales exhumados pendientes de publicación. Actualmente, el problema principal para continuar la investigación en el yacimiento es la obtención de subvenciones que permitan iniciar un nuevo proyecto de investigación a largo plazo y con perspectivas de futuro, como sucede con otros yacimientos.

Bibliografía

Almagro Gorbea, Mª. J. (1967): *Excavaciones arqueológicas en Ibiza*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 56, Madrid.

Colominas Roca, J. (1954): «Sepultura de un alfarero vaciador en la necrópolis del Puig des Molins». *I Congreso Arqueológico del Marruecos Español (Tetuán, 1953)*. Tetuán, pp. 191-197.

Costa Ribas, B. (1987): «Las excavaciones arqueológicas realizadas en la Vía Romana: Can Partit», *Anuario de Ibiza y Formentera*, V, pp. 99-103.

– (1988): «Una pérdida irreparable del Patrimonio Arqueológico. Los enterramientos de Can Partit (Necrópolis del Puig des Molins). Ibiza (Baleares)», *Rev. Espacios Europeos*, Año II, 6, marzo, pp. 52-56.

– (1991): «Las excavaciones arqueológicas en el solar n.º 38 de la Vía Romana (Can Partit). Nuevos datos para el conocimiento de la necrópolis del Puig des Molins», *I-IV Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Ibiza, 1986-1989)*. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, 24, pp. 29-58.

Costa, B. y Fernández, J. H. (1985): *Les Pitiuses a l'Época musulmana*. Eivissa: Conselleria d'Educació i Cultura del Govern Balear.

– (2003): «El Puig des Molins, de campos de cultivo a Patrimonio de la Humanidad: Un siglo de Historia (1903-2003)», *Misceláneas de Arqueología Ebusitana* II. *El Puig des Molins (Eivissa): Un siglo de Investigaciones*. Edición de B. Costa y J. H. Fernández. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, n.º 52, pp. 23-86.

Costa, B.; Fernández, J. H., y De Hoyos, R. (1996): «La Ley 16/1985 y la defensa del Patrimonio Arqueológico en Ibiza: El caso de can Partit», *Homenaje a Manuel Fernández Miranda, Complutum*, extra 6, vol. II, pp. 369-381.

Costa, B.; Fernández, J. H., y Gómez, C. (1991): «Ibiza Fenicia: La primera fase de la colonización de la isla (siglos vii y vi a. C.)», *II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici,* (Roma, 9-14 Novembre 1987), vol. II. Roma, pp. 759-795.

Costa, B.; Fernández, J. H., y Mezquida, A. (2015): «Una fossa d'inhumació arcaica a la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa)», *VI Jornades d'Arqueologia de les illes Balears* (Formentera 26-28 de septiembre de 2014). Formentera, pp. 175-183.

Esquembre, M. A.; Ortega, J. R., y Mezquida, A. (2007): *Memoria de la actuación arqueológica en el centro de maniobra. Puig des Molins 2007 (Ibiza, Islas Baleares)*. Ejemplar dactilografiado en depósito en el Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera.

Fernández Gómez, J. H. (1992): *Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa). Las campañas de D. Carlos Román Ferrer* (1921-1929). 3 vols. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza, n.os 28-29.

– (2000): «El inicio de la Arqueología en Ibiza y Formentera (I)», *Fites,* n.º 1, pp. 16-25.

– (2001): «El inicio de la arqueología en Ibiza y Formentera (II)», *Fites,* n.º 2, pp. 15-27.

– (2011): «Antonio Vives y Escudero». *Personatges de la nostra historia,* 4. Valencia: Asociació d'Amics del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, pp. 77-116.

Fernández, J. H., y Mezquida, A. (2004): «Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins (2000-2003)», *Fites*, n.º 4, pp. 9-20.

– (2010): «Una incineración excepcional arcaica en urna lítica de la necrópolis del Puig des Molins», *Actas del VI Coloquio Internacional del Centro de Estudios Fenicio y Púnicos, los púnicos de Iberia, proyectos, revisiones, síntesis*. *Mainake*, XXXII (I), pp. 499-523.

– (en prensa): «La investigación arqueológica en la necrópolis del Puig des Molins: Pasado y presente», *Nuevas tendencias de investigación en arqueología funeraria (Cádiz, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2010)*. Edición de A. M.ª Niveau y Villedary. Cádiz.

Fernández, J. H.; Gómez Bellard, C., y Gurrea, R. (1984): «Le première période de la colonisation punique à Ibiza. Early Settlement in the Western Mediterranean Island and the Peripheral Areas. The Deya Conference of Prehistory», *BAR International Series* (III), pp. 785-796.

Fernández, J. H., Gurrea, R.; Miguélez, C., y Costa, B. *et alii* (1984): *Excavaciones de urgencia en Eivissa*. Excavaciones arqueológicas en la C/ León 10-12. Eivissa.

Gómez Bellard, C. (1984): *La necrópolis del Puig des Molins (Ibiza). Campaña de 1946*. Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 132, Madrid.

Gómez Bellard, C.; Costa Ribas, B.; Gómez Bellard, F.; Gurrea Barricarte, R.; Grau Almero, E., y Martínez Valle, R. *et alii* (1990): *La colonización fenicia de la isla de Ibiza*, Excavaciones Arqueológicas en España, n.º 157. Madrid.

Mañá de Angulo, J. M.ª (1948a): «Excavaciones arqueológicas en el Puig des Molins (Ibiza) Campaña de 1946», *III Congreso Arqueológico del Sudeste Español (Murcia, 1947)*. Cartagena, pp. 202-209.

– (1948b): «Huevos de avestruz cartagineses con decoración pintada o grabada». *Memoria de los Museos Arqueológicos provinciales* (1947), n.º 8, pp. 45-53.

– (1951): «Sobre tipología de ánforas púnicas», *VI Congreso Arqueológico del Sudeste Español (Alcoy, 1950)*. Cartagena, pp. 203-210.

– (1953 a): «Puig des Molins (Ibiza)», *Noticiario Arqueológico Hispánico*, Cuaderno 1-3 (1952), pp. 121-125.

– (1953 b): «Excavaciones arqueológicas de 1950», *Rev. Ibiza,* n.º 1 (2.ª época), pp. 34-35.

Mezquida Orti, A. (2006): «Excavaciones en el subsuelo del Museo Monográfico del Puig des Molins», *Fites,* n.º 6, pp. 15-24.

– (2010): *Memoria de la supervisión arqueológica en la necrópolis del Puig des Molins (2010)*. Ejemplar dactilografiado en depósito en el Consell d'Eivissa y en el Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera.

– (2014): «Un nuevo enterramiento infantil en ánfora en la necrópolis del Puig des Molins», *In Amicitia. Miscel·lània d'estudis en homenatge a Jordi H. Fernández*. Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, n.º 72, pp. 433-448.

– (2016): *Ritual funerario en la necrópolis del Puig de Molins (Ibiza): La campaña de 2006*. Tesis doctoral inédita. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.

Mezquida, A., y Fernández, J. H. (2010): «La necrópolis del Puig des Molins: pasado y presente en "Viejos yacimientos, nuevas aportaciones"» [en línea]. MAN. Disponible en: <http://man.mcu.es/publicaciones/VYNA/VYNA.html>.

Mezquida, A.; Fernández, J. H., y Costa. B. (2014): «Una fosa de cremación de la necrópolis del Puig des Molins (Eivissa)», *Fenicios e Púnicos, por terra e Mar,* 2. *Actas do VI Congresso Internacional de Estudos fenício-púnicos*, UNIARQ. Edición de A. M. Arruda. Lisboa, pp. 1182-1189.

Mezquida, A.; Moreno, S.; Sintes, E.; Moltó, F., y Esquembre, M. A. *et alii* (2007): «Excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins. Campaña de 2006», *Fites,* n.º 7, pp. 24-33.

– (2012): «Un amuleto de iconografía egipcia en una cremación púnica de la necrópolis del puig des Molins (Ibiza): estudio conceptual», *Novos Trabalhos de Egiptologia Ibérica, IV Congresso Ibérico de Egiptologia*, Instituto Oriental e centro de história de la Facultad de letras da Universida de Lisboa, vol II. Lisboa, pp. 725-739.

Román Ferrer, C. (1922): *Excavaciones en diversos lugares de la isla de Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en el año 1921.* Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 46, Madrid.

– (1923): *Excavaciones en Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en el año 1922*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 58, Madrid.

– (1924): *Excavaciones en Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en el año 1923*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 68, Madrid.

– (1926): *Excavaciones en Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en el año 1924.* Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 80, Madrid.

– (1927): *Excavaciones en Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en el año 1925*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, n.º 91, Madrid.

Velázquez, F.; Fernández, J. H.; López-Grande, M.ª J., y Mezquida, A. (en prensa): «Hallazgo de un nuevo escarabeo de Bes / Sileno en la necrópolis del Puig des Molins», *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Fenicio-Púnico: La Vida, la Religión y la Muerte en el Universo Fenicio-Púnico* (Hammamet, Túnez, 10-14 de noviembre de 2009).

Velázquez, F.; López-Grande, M.ª J.; Mezquida, A., y Fernández, J. *et alii* (2015): *Nuevos estudios sobre escarabeos hallados en Ibiza*. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, n.º 73.

Vives y Escudero, A. (1917): *Estudio de Arqueología Cartaginesa. La Necrópoli de Ibiza*. Madrid: Imprenta de Blass y Cia.

El Museo de Nerja: nuevo proyecto museológico

The Museo de Nerja: new museological project

Antonio Montesino Baca[1] (amontesino@museodenerja.es)
Juan Bautista Salado Escaño [2] (dir@museodenerja.es)
Museo de Nerja. Fundación Cueva de Nerja

Resumen: El Museo de Nerja está promovido y gestionado desde su apertura, el 6 de diciembre de 2011, por la Fundación Cueva de Nerja y hasta el 31 de diciembre de 2016 ha recibido una cifra superior a los 140 000 visitantes. En este periodo de tiempo se han desarrollado gran variedad de actividades de diversa índole que han dinamizado la vida cultural de Nerja y su comarca. Tras carencias iniciales detectadas, se creó en el año 2012 una Comisión Asesora del Museo con el objetivo de elaborar un nuevo discurso museológico que después de varias reuniones e informes previos elaboró un anteproyecto para la remodelación del Museo de Nerja. En el año 2015 quedó aprobada en Comisión la futura remodelación del Museo de Nerja que será financiado íntegramente por los propios recursos que genera la Fundación Cueva de Nerja y se ejecutará en dos fases durante los años 2017 y 2018.

Palabras clave: Cueva de Nerja. Museología. Museo de Nerja. Patrimonio.

Abstract: The Museo de Nerja is promoted and managed since its opening on December 6, 2011 by the Cueva de Nerja Foundation. Until December 31, 2016 has received more than 140 000 visitors. In this period of time a great variety of activities of various kinds have been developed, which have improved the cultural life of Nerja and its region. After initial deficiencies detected, a «Comisión Asesora del Museo» was created in 2012 with the aim of developing a new museological discourse that, after several meetings and previous reports, prepared a preliminary project for the remodeling of the Museo de Nerja. In the year 2015 the «Comisión Asesora del Museo approved the future remodeling of the Museo de Nerja, which will be financed entirely by the own resources generated by the Cueva de Nerja Foundation and will be happen in two periods during the years 2017 and 2018.

Keywords: Nerja caves. Museology. Nerja museum. Heritage.

---

1 Técnico del Museo de Nerja. Fundación Cueva de Nerja. Plaza de España n.º 4, 29780 Nerja (España).
2 Director del Museo de Nerja. Fundación Cueva de Nerja. Plaza de España n.º 4, 29780 Nerja (España).

Introducción

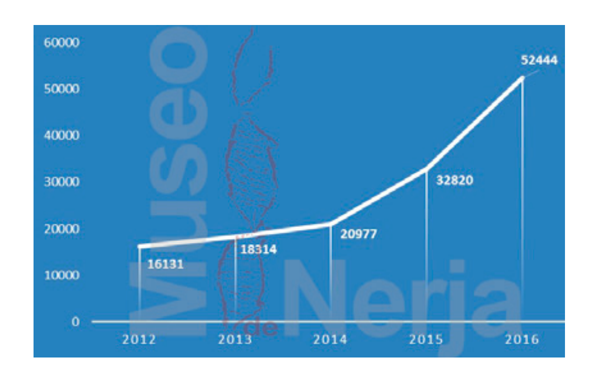


Fig. 1. Visitantes del Museo de Nerja (2012-2016).

El Museo de Nerja, promovido y gestionado por la Fundación Cueva de Nerja, desde su apertura el 6 diciembre de 2011 y hasta el 31 de diciembre de 2016 ha recibido la visita de 140 886 personas; más de un tercio de las mismas en 2016 (52 444) (fig. 1).

En todo este periodo de funcionamiento se han realizado un amplio surtido de actos tales como exposiciones temporales, conferencias, congresos, presentaciones de libros, etc. Dichos eventos han incidido en una de los principales objetivos establecidos: dar a conocer el Museo de Nerja en todos los ámbitos y a todos los sectores poblacionales existentes.

En el año 2012 se creó una Comisión Asesora del Museo con el objetivo de evaluar los contenidos para, posteriormente, elaborar un nuevo discurso. Dos años más tarde, un informe de una inspección realizada por técnicos de la Delegación Territorial de Málaga de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, marcó una serie de deficiencias a corregir que coincidían en parte con los trabajos realizados por la Comisión. A finales del año 2015 quedó aprobada en Junta Plenaria la futura remodelación del Museo de Nerja, financiado íntegramente por los propios recursos generados por la Fundación Cueva de Nerja y con tres fases a desarrollar entre los años 2016 y 2017.

1. Antecedentes del Museo. Análisis y evaluación

a) Titularidad y gestión

El Museo de Nerja tiene carácter público y su titular es la Fundación Pública de Servicios Cueva de Nerja. En sus órganos de gobierno participan de forma mancomunada las entidades fundadoras, Subdelegación del Gobierno de Málaga, Diputación Provincial de Málaga y el Excmo. Ayuntamiento de Nerja, además de la Junta de Andalucía, la Universidad de Málaga y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, aunque la propia Fundación tiene la potestad de tomar decisiones con completa autoridad tal y como se establece en el propio articulado de sus estatutos.

El proceso de inscripción del Museo de Nerja comenzó con la entrega de la solicitud en la Delegación Provincial de Cultura de Málaga, el 23 de junio de 2008, recibiendo en febrero de 2009 y abril de 2010 informes desfavorables por parte de la Comisión de Museos de Andalucía. Finalmente, tras cumplir con todos los requisitos incluidos en la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, se autorizó la creación del Museo de Nerja (Málaga) y se acordó su inscripción en el Registro de Museos de Andalucía el 27 de julio de 2010.

b) Emplazamiento

El edificio de nueva planta, que se asemeja a la forma de un barco, se erige en terrenos cedidos, en 2003, por el Excmo. Ayuntamiento de Nerja. Es una edificación desarrollada en planta baja más dos plantas, ático sobre rasante y en dos sótanos bajo rasante con un aforo total para 816 personas y una superficie construida de 2111 m^2. Los trabajos de cimentación desarrollados en la actual plaza de España, donde se halla el Museo, comenzaron en 2004, aunque la construcción del mismo empezaría tres años más tarde. El diseño del edificio se encargó a la arquitecta María José Suárez Escartín y la obra fue dirigida por el arquitecto técnico Carlos Suárez de Purga Bermejo, siendo completada, según el Certificado Final de Dirección de Obras, el 17 de abril de 2009. Inicialmente la compañía IngeniaQed desarrolló el proyecto museográfico aunque con la intención de mejorar los dispositivos multimedia y reducir los costes de ejecución se realizó una licitación para equipar el Museo. El actual proyecto museográfico, fue diseñado por Josep Herms Canellas y su producción estuvo a cargo de la empresa PlayMedia Motion Graphic S. L. (Playmedia, 2010).

c) Colección fundacional

El origen de la colección del Museo de Nerja radica en la formación de una colección fundacional compuesta por los bienes hallados tras el descubrimiento de la Cueva de Nerja y en las posteriores intervenciones arqueológicas anteriores a 1987. Gran parte de estas piezas estuvieron expuestas en la Sala del Belén y, posteriormente, en la Sala del Vestíbulo de la Cueva de Nerja hasta el año 2007 (Garrido *et alii*, 2009). A esta colección fundacional se le han añadido otras piezas, la gran mayoría réplicas, procedentes de la comarca de la Axarquía, aunque intentando hacer más énfasis en Nerja.

d) Recorrido expositivo

La exposición permanente concentra el mayor número de m^2 del edificio del Museo, 2077, y un aforo total de 449 personas. La visita comienza en la planta sótano -1 y continúa en la planta 2, planta 1, para finalizar en la planta baja. Estos espacios se conectan mediante el discurso museológico, así como físicamente mediante ascensores, escaleras y rampa. La distribución espacial de las plantas superiores y las entreplantas son muy similares. Estas zonas reciben la luz natural gracias a un gran ventanal en la fachada oeste del propio Museo (fig. 2).

En el sótano 2, con un aforo total de 246 personas y una superficie de 469,08 m^2, comparten espacio la sala de exposiciones temporales Ana M.ª Márquez y la sala de usos múltiples.

e) Inauguración y proyectos desarrollados

El Museo de Nerja celebró su inauguración oficial el 25 de marzo de 2011 con el nombre de Museo de Historia de Nerja. Sin embargo, cerró sus puertas al día siguiente por falta de los permisos de apertura y primera ocupación, abriéndose, definitivamente, el 6 de diciembre de 2011.

Durante el bienio 2012-2014, desde el Instituto de Investigación de la Cueva de Nerja y en base a su Plan de Difusión (Liñán *et alii*, 2010) se implementó una nueva propuesta didáctica con la finalidad de difundir los bienes patrimoniales de Nerja y el entorno, y no solo de la cueva, obteniendo unos resultados muy destacables (Montesino *et alii,* 2012).

f) Evaluación final

A instancias del gerente se creó una Comisión Asesora del Museo de Nerja, manteniendo su primera reunión el día 18 de mayo de 2012. En principio, el grupo estaba formado por don Francisco Pavón López, doña Pilar Pezzi Cristóbal, don Antonio Guzmán Valdivia, don Francisco Capilla Luque, que a su vez actuaría de coordinador, doña Carmen Guerra Retamosa, don Fernando Robles Vázquez, don Ángel Ruiz Ruiz, como gerente de la Fundación Cueva de Nerja y doña Cristina Liñán Baena, primera directora del Museo. Poco tiempo después de esta primera reunión el grupo se completó con don Rafael Yus Ramos, don Javier Medina y doña Ana María Márquez Alcántara, que al poco tiempo ocuparía el cargo de directora del Museo.

En estos primeros encuentros los miembros dieron su opinión sobre el Museo y realizaron algunas propuestas iniciales para su mejora. Este trabajo quedó recogido en diferentes documentos de trabajo que se plasmaron en el anteproyecto para la remodelación del Museo de Nerja (2013). Las líneas generales que justificaron la reforma fueron las siguientes:

1. Inexistencia de un concepto claro del propio Museo o, al menos en su día, se partió de una concepción errónea del mismo.

2. Grandes vacíos secuenciales en lo que respecta a la historia de Nerja donde no aparecen etapas que han sido investigadas y documentadas. El discurso museográfico es completado con procesos históricos de otros lugares fuera de Nerja (comarca de la Axarquía) aunque utilizado con más frecuencia de lo debido. Esta premisa desorienta al visitante hasta la idea de saber si realmente está en un museo sobre Nerja.

3. El Museo de Nerja surge al amparo de una colección fundacional de naturaleza arqueológica procedente, fundamentalmente, de la Cueva de Nerja. Sin embargo, la tipología de museo escogida (de historia) ha obligado a ofrecer unos contenidos ligados a las grandes etapas históricas (Edad Antigua, Edad Media, Edad Moderna y Contemporánea), en muchos casos no documentadas o no suficientemente investigadas en el municipio.

4. Se recurre a réplicas de bienes muebles para rellenar los vacíos históricos que la historia de Nerja presenta, con la intención de mostrar una visión histórica lineal y unitaria, mientras que la riqueza patrimonial de la Cueva de Nerja y del resto del patrimonio nerjeño no está tratada con la suficiente presencia que se requeriría en un museo de historia local.

5. Directamente relacionado con lo anterior, se observa una cierta dispersión e incoherencia en el discurso expositivo. La información que se ofrece es, en bastantes

casos, parcial y superficial. En realidad, casi ningún aspecto de la historia de la localidad se aborda de manera amplia y, en el mejor de los casos, tan solo se dan pinceladas sin ningún tipo de concreción.

6. Independencia entre el continente (edificio) y el contenido. En teoría, al tratarse de un museo de nueva planta, la ejecución del edificio y el proyecto museológico debían haberse desarrollado de manera paralela, adaptándose la edificación al contenido y no al revés.

7. El recorrido museográfico planteado abunda en la sensación de falta de vinculación entre unas secciones y otras. Comenzar la visita bajando a un sótano, para después subir hasta la planta segunda y proseguir en sentido descendente, confunde, despista y causa una desorientación espacial en el visitante que no ayuda a transmitir la información.

8. El Museo cuenta con unos buenos recursos tecnológicos que no llegan a desempeñar su función totalmente: hacer llegar a todo tipo de público el mensaje.

A su vez, el 14 de julio de 2014, la dirección del Museo recibió un comunicado de la Delegación Territorial de Málaga de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, con fecha de salida de 9 de julio de 2014, relativo a la inspección cursada por parte de los técnicos del Servicio de Instituciones de dicha Delegación Territorial.

Los resultados de la citada inspección quedan inscritos en el marco de colaboración entre la administración autonómica competente y las entidades titulares de las instituciones museísticas, según se dispone en al Art. 7, apartado 3 de la misma Ley 8/2007. Del mismo modo, se ajustan a derecho según los mandatos que se expresan en el Art. 6 de la Ley 8/2007, de 5 de octubre de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía. Como consecuencia de la mencionada inspección, se emitió por parte de la Delegación Territorial de Málaga, informe favorable con una serie de deficiencias a subsanar, a corto, medio y largo plazo, la mayor parte de orden técnico.

Como síntesis de lo comentado anteriormente, se reflejó la idea de un museo desigual, dotado de una gran amalgama de recursos tecnológicos y dando la sensación de que las instalaciones se han convertido en una clase de contenedor en el que se reúnen elementos diversos, carentes de un concepto claro y de un discurso coherente. El argumento principal con que se articula la exposición permanente gira en torno a Nerja como tierra de acogida (Garrido *et alii*, 2010), sin embargo, la falta de información de algunas etapas históricas provocaba que en ocasiones se abandonara el recorrido histórico sincrónico y se optara por abordarlo de manera temática, generando con ello cierta desconexión argumental de las salas o unidades expositivas entre sí. En resumen, no parece que se hayan cumplido los objetivos perseguidos en el proyecto de la empresa Playmedia (adjudicataria del concurso para ejecutar el proyecto museográfico) basándose en la idea primigenia de IngeniaQed.

2. Nuevo programa expositivo (Proyecto Museográfico)

a) Introducción y fases

A finales del año 2015 quedó aprobada en Junta Plenaria la futura remodelación del Museo de Nerja, dotándola con una asignación presupuestaria de 130 000 euros. Finalmente, en el año 2016, el Proyecto de Remodelación del Museo de Nerja fue presentado a la sociedad nerjeña. Este nuevo proyecto está financiado íntegramente por los propios recursos que genera la Fundación Cueva de Nerja y se ha comenzado a ejecutar en tres fases durante los años 2016 y 2017.

En la primera fase, recientemente concluida, que abarca la planta y entreplanta 2, se ha explicado los aspectos más importantes del municipio de Nerja desde la Edad Moderna hasta la Historia Contemporánea. Las fases dos (planta baja, planta y entreplanta 1) y tres (sótano -1) se desarrollarán a lo largo de 2017 y abordarán desde prehistoria (fase de vital importancia ya que se centra en las piezas pertenecientes a las distintas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el interior de la Cueva de Nerja desde 1959 hasta la actualidad) hasta los inicios de la Edad Moderna (Nerja romana e islámica) (El Bosco, 2015).

b) Concepto y mensaje a transmitir

Ante el discurso inconexo, desvertebrado, muy generalista, alejado de la historia local, si exceptuamos la Cueva de Nerja, y con unos recursos expositivos pocos atractivos y escasamente didácticos, se ha pretendido con este nuevo proyecto realizar un cambio radical tanto en el concepto como en los objetivos del Museo. De vital importancia es aunar territorio, pasado histórico y patrimonio para que el visitante pueda obtener una serie de claves que le permitan conocer el pasado de la localidad y del entorno en el que se mueve.

Este nuevo discurso pretende incidir y presentar al público etapas que no habían sido tratadas con corrección, fundamentalmente en lo referente al mundo romano y la Edad Media. Estos periodos se adaptarán a datos extraídos de trabajos de investigación e intervenciones arqueológicas desarrollados en la zona de Nerja y Maro.

Conceptualmente, será un museo sobre la historia de Nerja que abarcará rigurosamente todas sus etapas históricas, imbricado en la sociedad nerjeña y con iniciativas participativas. Los objetivos a desarrollar serán los siguientes:

1. Sacar a la luz el patrimonio cultural, material e inmaterial, que Nerja conserva.

2. Reutilizar al máximo los recursos museográficos existentes y proponer soluciones acordes a la situación actual del Museo.

3. Proponer alternativas de ubicación para aquellos recursos museográficos que no puedan reutilizarse en el Museo.

4. Proponer un recorrido expositivo coherente con los contenidos y con la introducción de nuevas señales.

c) Nuevo recorrido expositivo

Uno de los principales imponderables del Museo es, indudablemente, la propia estructura física de la construcción que sirve de contenedor material al propio discurso museístico. Esta circunstancia ha obligado a adaptar el discurso y, fundamentalmente, su expresión espacial a los condicionantes estructurales y físicos que impone el contendor museográfico.

La primera modificación que puede apreciar el visitante es el ventanal oeste (fig. 2), con 28 vinilos, donde se podrá contemplar una selección de ejemplos del patrimonio natural e histórico, tanto de Nerja como de Maro. Entre las modificaciones más severas, se ha propuesto un orden inverso a la visita actual, utilizando la rampa perimetral, cómoda y con una pendiente compatible con la legislación vigente en materia de movilidad, para acceder a las diferentes plantas, generando un esquema cronológico más adecuado a la comprensión mental del tiempo lineal (fig. 2).

En la planta baja (zona de recepción) se podrá apreciar un espacio destinado a la pieza del mes junto a una serie de paneles didácticos que iniciarán al visitante en el discurso propuesto. El segmento inferior de la rampa, ofrecerá al público una línea del tiempo adaptada a la historia de Nerja, que irá situando al usuario del Museo en las diversas fases que se visitarán en el recorrido. Asimismo, se establecerá una nueva reordenación del espacio de recepción y tienda, acorde con la inversión del recorrido.

La rampa nos llevará a la entreplanta 1, donde se apreciará el medio físico (Parque Natural de la sierra de Almijara) y su evolución a través de maquetas, dioramas y micro-documentales. Esta información no solo deriva de la arqueología, sino que procede del vínculo efectivo con otras técnicas interdisciplinares, geología y geomorfología, climatología, botánica y zoología en sus diversos aspectos. Utilizaremos como recurso las innumerables huellas de semillas fósiles recuperadas en la excavación de la cueva, mostrando como estos datos se desprenden de los estudios carpológicos, palinológicos, faunísticos, destacando el análisis de la ictiofauna y malacofauna para la determinación de la morfología de la costa, así como de la evolución de la fauna continental propiamente dicha y de los mamíferos del medio marino.



Fig. 2. Paneles del ventanal oeste.

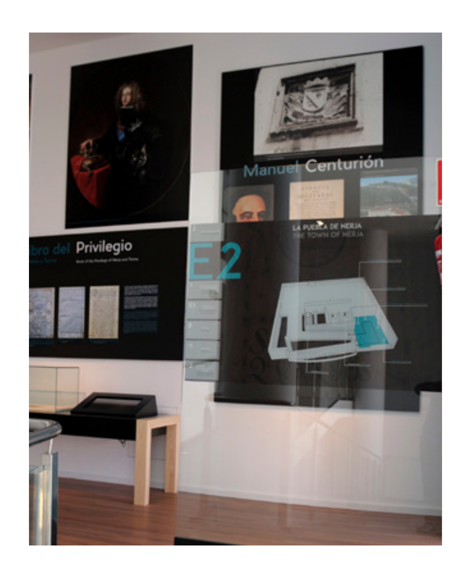




Fig. 3. Aspecto actual de la entreplanta 2.

En la planta 1 se inicia el recorrido por la Protohistoria e historia clásica de la localidad. Siguiendo el orden crono-cultural, primeramente expondremos un breve discurso, a través de paneles con textos, fotografías y cartografía, de los únicos indicios de ocupación en las etapas fenicia y púnica (posible tumba de época fenicia en el Parque de Maro) y el periodo romano (la calzada romana de La Coladilla, el puente romano del Barranco del Águila, el yacimiento de Los Cancharrales y la zona del Lugarejo de Maro). La Nariya medieval (la *maqbara* de Maro, Castillo Alto, Ladera del Aprisco y Los Castillejos) y el territorio fortificado en el tránsito entre la Edad Media y la modernidad hasta el siglo XVIII (Castillo Bajo y torres almenaras).

En lo que respecta a la entreplanta 2 (fig. 3), reseñar que se encuadra dentro de la primera fase del proyecto y ya está ejecutada. Corresponde a la Puebla de Nerja en el siglo XVIII, importante periodo porque Nerja experimentó un extraordinario desarrollo tanto económico como político. Se pueden contemplar una semblanza de Manuel Centurión (personaje ilustrado local), el Libro de Privilegios de Nerja y Torrox, serie de exenciones fiscales otorgada por la reina Juana I de Castilla en 1505 y ratificado por Felipe V, una reproducción de los primeros planos históricos que se conservan tanto del territorio como de la puebla de Nerja, y un escudo de mármol de Nerja que estuvo en la casa consistorial cuyo origen heráldico se remonta al siglo XVIII.

La planta 2 (fig. 4) se ha dividido en cinco apartados:

Nerja, tierra de azúcar, donde el visitante podrá informarse sobre el cultivo de la caña de azúcar y su fabricación, los distintos ingenios azucareros como motor económico tanto de Nerja como de Maro, donde se podrán contemplar una maqueta del acueducto del Águila y del Ingenio Azucarero de Maro y por último la historia del pago de Las Mercedes, un gran complejo azucarero y alcoholero de finales del siglo XIX que supuso la introducción de los nuevos sistemas productivos iniciados en Inglaterra. Como elementos singulares y complementarios a estos contenidos, el visitante podrá ver distintos elementos etnográficos relacionados con la caña de azúcar, como anafres, hachuelas, una maquinilla manual de moler caña o una lata de miel elaborada en la década de los cincuenta en la fábrica de RIFOL (fig. 5).





Fig. 4. Nuevo aspecto de la planta 2 del Museo de Nerja. Foto: Mariano Ibáñez.

La sierra, donde se muestran no solo los recursos naturales y los oficios perdidos de antaño, como la arriería, la minería y la espartería (fig. 5), sino cómo fue teatro de operaciones en la guerrilla antifranquista (maquis) y cómo forma parte en la actualidad del Parque Natural.





Fig. 5. Piezas originales exhibidas en la planta 2. Foto: Mariano Ibáñez.

Nerja, tierra de cine, explica las distintas peculiaridades que la localidad tiene para convertirse en un precioso escenario para el rodaje de películas, series, anuncios, documentales o videos musicales, haciendo énfasis en la serie *Verano Azul* (se exhiben claqueta y guion inédito original). Como recurso se exhibe un interactivo donde las personas pueden ver secuencias de estas películas donde se pueden identificar paisajes de Nerja.

Desarrollo urbanístico, explica, a través de una proyección cenital en una maqueta del término municipal, la evolución del municipio mediante planimetría y fotos antiguas.

La Cueva de Nerja, es un apartado donde se recogen los principales hitos históricos de la Cueva (descubrimiento, apertura, visitas relevantes y protecciones legales) y la importancia de la cavidad desde un punto de vista de la ciencia arqueológica, geológica y biológica. Como elementos a destacar, se muestran utensilios relacionados con los primeros años de la cueva (fig. 5), así como el libro de honor donde firmaron los príncipes de España en 1972, Juan Carlos y Sofía.

En el sótano -1 se desarrollará la última fase del proyecto y corresponderá casi en su totalidad a la Cueva de Nerja. Se abordarán cuestiones relacionadas con la geología, biología y arqueología en la cueva, una posible recreación de una cueva con representaciones de arte rupestre y la reordenación, con nueva cartelería, de los materiales expuestos junto a la incorporación de nuevos elementos. También habrá un pequeño apartado a otros yacimientos prehistóricos de la localidad como el de Tragalamocha. Por último, se reelaborará una proyección sobre Nerja en la sala de audiovisuales.

d) Sala de exposiciones temporales

La Sala de Exposiciones «Ana M.ª Márquez» está situada en el sótano -2 del Museo de Nerja. Las medidas de la sala son de 18,60 x 18,98 x 3,40 m de altura y posee una superficie de 335 m^2. Esas dimensiones hacen que sea una de las más grandes de la provincia. La relevancia, el valor pedagógico y los distintos intereses culturales y sociales hacen que este tipo de salas den prestigio tanto a la institución como a la propia Nerja (VV. AA., 2007).

En esta nueva etapa se pretende desarrollar un total de seis exposiciones al año, una de las cuales se dedicará a artistas locales y otra de producción propia que intente generar repercusión mediática más allá de nuestros «límites». También se desarrollarán talleres, en su mayoría para escolares, como complemento con cada exposición.

e) Sala de usos múltiples y sala de audiovisuales

También ubicada en el sótano 2, la sala de usos múltiples posee una superficie de 98 m^2 y tiene una capacidad de 80 personas. Con la reforma ya llevada a cabo en la sala de audiovisuales, situada en el sótano 1, se ha ganado un espacio circular con una superficie de 113 m^2 y una capacidad de 60 personas. Ambos espacios se están empezando a utilizar para atraer actos tanto académicos (conferencias, congresos, presentaciones de libros) como culturales (representaciones teatrales, conciertos de música, presentaciones de cortometrajes). No hay que olvidar que uno de nuestros objetivos es el de ser un museo vivo y abierto a la sociedad.

3. Líneas de actuación

Entre las nuevas estrategias propuestas para llevar a cabo nuestros objetivos están las siguientes:

- Implementación de sistemas para que el Museo sea didáctico e inclusivo: guías audiodescritas, signoguías, braille, maquetas para tocar, habitación oscura, con una potenciación de los cinco sentidos.

- Puesta en marcha, de una manera realista, de los nuevos sistemas tecnológicos (wifi integral, *bluetooth* de aproximación, audioguías, *app* propias, realidad aumentada).

– Potenciación de donaciones y de entrevistas a personajes de la zona para crear un archivo documental y así estrechar el «sentimiento popular» de un museo local.

– Nuevo enfoque a la página web, plan de *marketing, merchandising*.

Colaboración estrecha y constante tanto con entidades locales como con administraciones públicas.

4. Consideraciones finales

Este nuevo proyecto museológico que emprendemos desde el Museo de Nerja incidirá en la reorganización de nuestro Plan Museológico. La pretensión es que sea un potente medio de comunicación y el punto de partida ente el propio museo y los distintos organismos que lo componen. En síntesis, «el Plan Museológico es un espejo del museo y es, a tiempo, el reflejo de lo que el museo quiere llegar a ser» (Sáez, 2007: 37).

Espacio que, en definitiva, pretende configurarse como una herramienta útil para la sociedad para que, de forma rigurosa y veraz, los visitantes conozcan la rica historia del municipio y donde la vida cultural del pueblo, y el entorno geográfico más inmediato, sea un pilar esencial en el día a día del museo.

Nos queda una importante labor por desarrollar para que la sociedad pueda percibir nuevas experiencias en el Museo de Nerja. Estas instituciones que se construyeron para el estudio y conservación de las colecciones, ahora tratan de encontrar el modo de hacerlas más accesibles al público, tanto conceptual como físicamente. Se plantea que estas instituciones deben ser «ambiciosas a la hora de considerar su contribución en la sociedad» (García, 2015: 40). Esta reforma viene a incidir en la necesidad de que el Museo de Nerja sea una institución reconocible y reconocida por todos los nerjeños; de la que se sientan orgullosos y con la que se sientan identificados, no sólo por los nuevos contenidos, que versan sobre la propia historia local, sino también por la amplia programación diseñada para el disfrute de todos.

Bibliografía

El Bosco, S. L. (2015): *Reforma museográfica del Museo de Nerja*. Informe inédito. Nerja.

García Fernández, I. (2015): «El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo», *Complutum*, vol. 26 (2), pp. 39-47.

Garrido Luque, A.; Montesino Baca., A.; Gil Gutiérrez, M. C.; Mora Mondéjar, M. C., y Torres Ramírez, V. (2009): «Actuación en la Sala del Vestíbulo de la Cueva de Nerja para su musealización», *Cuevas Turísticas, cuevas vivas*. Edición de J. Durán y López-Martínez. Madrid: Asociación de Cuevas Turísticas Españolas, pp. 259-271.

Garrido Luque, A.; Montesino Baca, A; Del Rosal Padial, Y., y Liñán Baena, C. (2010): «El museo de Nerja, tierra de acogida», *Cuevas: Patrimonio, Naturaleza, Cultura y Turismo*, Edición de J. Durán y F. Carrasco. Madrid: Asociación de Cuevas Turísticas Españolas, pp. 465-478.

Grupo Asesor del Museo (2013): *Avance del Anteproyecto para la remodelación del Museo de Nerja*. Informe inédito. Nerja. 35 páginas.

Liñán Baena, C.; Del Rosal Padial, Y.; Montesino Baca, A., y Garrido Luque, A. (2010): «Plan de difusión del Patrimonio Cultural y Natural de la Cueva de Nerja (Málaga, Andalucía)», *Cuevas: Patrimonio, Naturaleza, Cultura y Turismo*, Edición de J. Durán y F. Carrasco. Madrid: Asociación de Cuevas Turísticas Españolas, pp. 35-46.

Montesino Baca, A; Garrido Luque, A; Liñán Baena, C., y Del Rosal Padial, Y. (2012): «La Fundación Cueva de Nerja y su Museo (Málaga, Andalucía): nueva propuesta didáctica», *Las cuevas turísticas como activos económicos: conservación e innovación*. Edición de J. Durán y P. A. Robledo. Madrid: Asociación de Cuevas Turísticas Españolas, pp. 423-434.

Playmedia Motion Grafics S. L. (2010): *Proyecto museográfico del Museo de la ciudad de Nerja*. Informe inédito, Nerja, 59 páginas + 2 anexos.

Sáez Lara, F. (2007): «Una herramienta llamada plan museológico», *XI Jornadas de Museología*. León, pp. 37-85.

VV. AA. (2007): *Exposiciones Temporales. Organización, Gestión y Coordinación*. Madrid: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura.

La Comisión Provincial de Monumentos y el Museo Arqueológico de Córdoba. Memoria de una relación

The Provincial Commission of Monuments and the Museo Arqueológico de Córdoba. Memory of a relationship

Matilde Bugella Altamirano (mbugalt@gmail.com)
Universidad de Córdoba. Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

Resumen: La intensa actividad desplegada por la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba durante las décadas centrales del siglo XX contrasta con la merma general de facultades de una institución clave para la protección del patrimonio español durante el siglo XIX, pero que languidecerá progresivamente durante la centuria siguiente. Pese a una crónica escasez de medios económicos y a que sus miembros, representantes de la denominada «administración honorífica», no recibieran remuneración alguna, la documentación conservada permite constatar el esfuerzo desplegado por la institución cordobesa para preservar el patrimonio histórico y artístico de la ciudad. Su intervención jugaría además un relevante papel en la consolidación del Museo Arqueológico de Córdoba, tanto por el apoyo prestado en la búsqueda de una sede definitiva para el mismo como, especialmente, a través de unas actuaciones que incrementarían notablemente sus fondos.

Palabras clave: «Administración honorífica». Hallazgo casual. Tráfico de antigüedades. Protección del patrimonio arqueológico.

Abstract: The intense activity displayed by the Comisión Provincial de Monumentos of Córdoba during the central decades of the twentieth century contrasts with the general decline of an institution that had played a key role in the protection of the Spanish heritage during the nineteenth century, before gradually fading during the next century. With a chronic shortage of financial resources and despite that its members, quintessential archetypes of the so-called «honorary administration», received no remuneration, the institution archives show it spared no effort to protect the historical and artistic heritage of the city. It also played an important role in the consolidation of the Museo Arqueológico de Córdoba, both through the support provided to the museum's search of a permanent home and, especially, through actions that significantly increased its collections.

Keywords: «Honorific administration». Archaeological chance find. Antiquities illegal trade. Protection of the archaeological heritage.

1. Introducción

Creadas a raíz de la desamortización de Mendizábal, las Comisiones Provinciales de Monumentos constituirán instituciones clave para la protección del patrimonio artístico e histórico durante el siglo XIX. Serán responsables de la creación de los primeros museos de antigüedades, de la adquisición de piezas arqueológicas y de la realización de excavaciones, pese a una crónica escasez de medios económicos y a que sus miembros, representantes de la denominada «administración honorífica», no recibieran remuneración alguna. Recortadas progresivamente sus facultades a lo largo del siglo XX, no fueron nunca oficialmente suprimidas, desapareciendo gradualmente durante el franquismo.

Esa merma general de facultades contrasta con la intensa actividad desplegada por la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba durante las décadas centrales del siglo XX, gracias a la colaboración del grupo de intelectuales miembros de la misma. Diversas líneas de actuación documentan el interés de la institución por preservar el patrimonio histórico y artístico de la ciudad y su provincia, como el apoyo prestado a las campañas de excavación desarrolladas en la ciudad palatina de Medina Azahara, el área funeraria del Camino Viejo de Almodóvar o el templo de culto imperial hallado en el solar del antiguo Ayuntamiento. Especial relevancia poseen su lucha contra la venta clandestina de antigüedades y el seguimiento de los numerosos hallazgos casuales de restos arqueológicos, actuaciones que incrementarían notablemente los fondos del Museo Arqueológico Provincial.

La colaboración entre las dos instituciones que nos ocupan se hace visible en la propia documentación de la Comisión. Conservada en los Archivos Municipal y Provincial de Córdoba, la componen fundamentalmente correspondencia e informes, junto con el libro de actas completo del periodo 1926-1954. Del estudio que sobre la misma desarrollamos, hemos querido con el presente trabajo mostrar las actuaciones vinculadas con la preservación del patrimonio arqueológico durante el primer tercio del siglo XX, marcando como límite final la Guerra Civil. Si bien el marco legal sufriría pocas alteraciones tras la contienda, la aparición de nuevas instituciones, como la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, abre una nueva etapa que hemos consideramos conveniente analizar por separado. La guerra supuso además el exilio de uno de los integrantes de la Comisión cordobesa, el catedrático Antonio Jaén Morente.

2. Las Comisiones Provinciales de Monumentos

Las Comisiones Provinciales de Monumentos nacen, en virtud de la Real Orden (en adelante R. O.) de 13 de junio de 1844, con el fin de paliar el deterioro del patrimonio histórico y artístico provocado por el proceso desamortizador. Integradas por «personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades» (Art. 1), sus amplias atribuciones las

convertirán, junto con las Reales Academias, en el núcleo de la incipiente protección estatal del patrimonio (Alegre, 1994, vol. 1: 46-47). En materia de arqueología, figuraron inicialmente entre sus funciones la creación de los museos de antigüedades, la adquisición de objetos de interés artístico o arqueológico y la catalogación de las ruinas y colecciones existentes en la provincia. Estaban además facultadas para realizar excavaciones, debiendo depositar los restos que en ellas aparecieran en el museo provincial (Hernández, y De Frutos, 1997: 143; López, 2002: 160). Dicha actividad no debió ser frecuente, quedando en la normativa claramente subordinada a las restantes. Así, el Real Decreto (en adelante R. D.) de 16 de noviembre de 1854, que reorganizaba la composición y funcionamiento de las Comisiones Central y Provinciales, concedía prioridad, sobre las excavaciones arqueológicas, a la conservación de monumentos, museos y bibliotecas. Únicamente cuando dichas instituciones estuvieran bien atendidas, y previa autorización del Gobierno, podrían las Comisiones Provinciales destinar las «sumas sobrantes» a la investigación arqueológica (Arts. 31 y 32).

La organización y funcionamiento de las Comisiones sufriría diversas reformas en las décadas siguientes. Especial relevancia posee el Reglamento de 24 de noviembre de 1865, que las convierte en representantes directas de las Academias de Bellas Artes y de la Historia (Art. 4). Sobre la Real Academia de San Fernando recaían las facultades de la antigua Comisión Central (Art. 22), quedando como competencias de la Real Academia de la Historia la creación, organización y mejora de los museos arqueológicos, la inspección de las antigüedades, la custodia de los hallazgos fortuitos y la concesión de permisos de excavación (Arts. 24 a 26).

Frente al modelo descentralizado dibujado por las Comisiones de Monumentos, el cambio de siglo impone una creciente centralización, fruto, quizá, de la simple mejora de las comunicaciones, pero también del perfeccionamiento de la administración de bellas artes, tras la creación en 1901 de la Dirección General del ramo (García, 2008: 167-168). La creación además, en virtud de la Ley de Excavaciones de 1911, de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, priva a las Comisiones de buena parte de sus atribuciones arqueológicas. Será la Junta, a partir de esa fecha, la institución que autorice las intervenciones arqueológicas, decidiendo asimismo sobre la conveniencia o no de subvencionarlas (Díaz-Andreu, 1997: 405). Ello obliga a elaborar un nuevo Reglamento[1] para las Comisiones, el último redactado y que permanecería en vigor durante su largo periodo de disolución. Formarán parte de sus atribuciones, según el citado Reglamento «la intervención en las excavaciones arqueológicas que se efectúen en la provincia, promovidas por particulares, ateniéndose á lo preceptuado en la ley de Excavaciones», así como «la creación y organización de nuevos Museos Arqueológicos y de Bellas Artes, y el fomento de los existentes, aún no incorporados al Estado» (Art. 10).

La R. O. de 26 de marzo de 1929 prohíbe a las Comisiones de Monumentos tomar por sí mismas «resolución ejecutiva alguna», limitando sus funciones a la «vigilancia e información», una falta de atribuciones sobre la que eleva queja ante la Dirección General de Bellas Artes

1 R. D. de 11 de agosto de 1918.

la Comisión cordobesa[2]. Finalmente, el Art. 12 de la Ley del Patrimonio Artístico Nacional de 1933 preveía su sustitución por unas Juntas Locales del Tesoro Artístico, pero, dado que su Reglamento, de 1936[3], nunca llegó a ser aplicado, las Comisiones no fueron oficialmente suprimidas, desapareciendo gradualmente durante el franquismo. La Ley de Patrimonio de 1985 tampoco las cita en su articulado, pudiéndose considerar derogadas por su disposición final.

3. La Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba

La Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba fue creada en 1835, con el nombre de Comisión Artística y Científica, recibiendo la denominación de Comisión Provincial de Monumentos en 1844, cuando se la dota de estatutos (Palencia, 1995: 21). Sus integrantes, miembros de la no muy nutrida intelectualidad local, ocupaban un cargo no remunerado, cuyas responsabilidades debían añadir a sus restantes ocupaciones, debiendo incluso en ocasiones adelantar cantidades a la institución[4]. Ello no obsta para que la documentación estudiada permita constatar la gran actividad desplegada por la Comisión al menos hasta los años sesenta del pasado siglo, gracias al grupo de intelectuales que formó parte de la misma, entre los que no debemos dejar de mencionar al veterinario y arabista Rafael Castejón y Martínez de Arizala, el historiador y político republicano Antonio Jaén Morente, el abogado Manuel Enríquez Barrios, el cronista José M.ª Rey Díaz o el también historiador y director de la Escuela de Artes y oficios Vicente Orti Belmonte. A ellos vienen a añadirse, en su calidad de miembros natos, Enrique Romero de Torres y Samuel de los Santos Gener, directores, respectivamente, del Museo Provincial de Bellas Artes y del Museo Arqueológico Provincial (figs. 1 y 2).

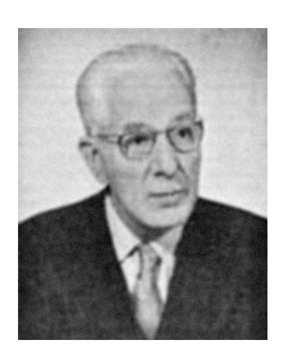


Fig. 1. Samuel de los Santos Gener, director del Museo Arqueológico Provincial (*Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 78: 3, 1957).



Fig. 2. Enrique Romero de Torres, director de Museo de Bellas Artes de Córdoba (*Mundo Gráfico*, n.º 94: 3, 1913).

Las limitaciones legales antes reseñadas, junto a la carencia de medios económicos, hacen mella, no obstante, en la institución. Su creciente marginalidad, ya constatable a finales de los años veinte, se acrecienta tras la Guerra Civil, y queda reflejada en las quejas elevadas a la Dirección General de Bellas Artes, por su ignorancia acerca de las obras de restauración realizadas en la Mezquita-Catedral, o al Ayuntamiento, por las dificultades encontradas en el desempeño de sus funciones[5]. Los desencuentros con esta última institución, por el escaso aprecio que reciben los informes elaborados por la Subcomisión responsable de aprobar las obras que tenían lugar en la denominada Zona Artística de la

2 Actas de 29-12-1931 y de 29-12-1933 (Archivo Histórico Provincial, Legado Romero de Torres, Caja 22, documento 27; en adelante, LRT, Cxx/yy).
3 Decreto de 16 de abril de 1936.
4 Acta de 27-2-1926 (LRT, C22/27).
5 Copias de oficios de 14-8-1943 y de 22-10-1948 (Comisión Provincial de Monumentos, Legajo 61; en adelante, CPM, Lxx).

ciudad, son una constante. Se protesta «por centésima vez» ante el Ayuntamiento por la apertura de vanos en la muralla[6], o porque en las sesiones del mismo no se incluyan en el orden del día los oficios de la Comisión[7]. Enrique Romero de Torres se verá incluso obligado a recordar ante el nuevo titular de la alcaldía cómo con anteriores corporaciones fue necesaria recabar la intervención del Gobernador Civil para la restauración de la Posada del Potro, edificio del siglo xv que ya en 1924 había sido declarado Monumento Histórico Artístico, pues «el Ayuntamiento parecía estar al lado del propietario del inmueble»[8].

4. El nacimiento de los museos arqueológicos

La R. O. de 27 de mayo de 1837 dispuso que «en cada capital de provincia se forme una comisión científica y artística para calificar las obras que merezcan ser conservadas y que se coloquen en edificios a propósito para servir a un tiempo de Biblioteca y de Museo». Esas primeras colecciones de titularidad pública serían inicialmente poco más que meros almacenes donde se amontonaban cuadros y libros, para cuya ordenación nombraría la respectiva Comisión Provincial de Monumentos un conservador, cargo que debía recaer en un académico de la Historia (Hernández, y De Frutos, *op. cit.*: 144). Habrá que esperar a la Ley de Instrucción Pública de 1857, más conocida como Ley Moyano, para asistir a la creación de un «Cuerpo de empleados» profesional (Art. 166). Dicha previsión se materializaría en la R. O. de 7 de julio de 1858, creadora del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, al que el R. D. de 12 de junio de 1867 añadió la sección de Museos, recibiendo en adelante la denominación de Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, término este último sustituido en 1900 por el de Arqueólogos. Encomienda asimismo la Ley Moyano a los gobernadores civiles la creación de un museo en cada capital de provincia, pero referido únicamente a la pintura y escultura, no haciendo mención alguna de las antigüedades (Art. 164). Los fondos de los futuros museos arqueológicos se fueron reuniendo a la par que los de bellas artes, y sería la aparición de un yacimiento importante el que motivara la creación del correspondiente museo arqueológico como institución independiente (López, *op. cit.*: 159-161).

Al Museo Arqueológico Nacional, creado por R. D. de 20 de marzo de 1867, debían sumarse una red de museos en todas las capitales de provincias «en que se conserven numerosos e importantes objetos arqueológicos» (Art. 1), entendiendo por tales «los pertenecientes á la antigüedad, á los tiempos medios y al renacimiento» (Art. 2). Los museos provinciales se formarían con los objetos arqueológicos pertenecientes a la provincia, debiendo la respectiva Comisión de Monumentos entregar tanto los que custodiara como los que en un futuro pudiera reunir (Art. 3). El Reglamento de 29 de noviembre de 1901, que establecía el régimen de los museos arqueológicos del Estado, dividió a los mismos en tres categorías, reservando la primera para el Museo Arqueológico Nacional y la segunda para el de Reproducciones Artísticas y el Arqueológico de Tarragona, considerando de tercera clase a los restantes (Art. 1).

---

6 Acta de 13-4-1934 (LRT, C22/27).
7 Actas de 15-7-1932 y de 29-12-1933 (LRT, C22/27).
8 Acta de 5-5-1948 (LRT, C22/27).

Previamente, el R. D. de 25 de octubre del mismo año, referido a las Comisiones Provinciales de Monumentos, convertía a los directores de los museos provinciales en vocales natos de las mismas (Art. 2), a la vez que invitaba a cabildos catedralicios, sociedades económicas, municipios, diputaciones y reales academias a depositar sus colecciones, tanto artísticas como arqueológicas, en dichas instituciones, o al menos a hacerlas accesibles al público (Art. 6). Finalmente, la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 pondría en relación los hallazgos arqueológicos con su destino museístico, extremo éste poco desarrollado en la mencionada Ley de Excavaciones de 1911 (García, *op. cit.*: 531). Reconoce la citada norma la conveniencia de que las piezas «se conserven en la localidad o en sus proximidades», así como el derecho de los municipios a retener los objetos históricos y artísticos existentes en su demarcación, siempre que pudieran ofrecer para la conservación de los mismos un edificio con «las condiciones suficientes de seguridad y decoro» (Arts. 59 y 60).

5. El Museo Arqueológico de Córdoba

Nace el Museo Arqueológico de Córdoba en 1844, unido al de Bellas Artes, en el cual, junto a las pinturas procedentes de los conventos desamortizados, integraron la colección desde el primer momento diversas piezas arqueológicas, como lápidas, brocales de pozo o el cervatillo de bronce procedente de Medina Azahara. En 1861 las gestiones de la Comisión Provincial de Monumentos permiten instalar sus colecciones en el antiguo Hospital de la Caridad, donde el nuevo Museo Arqueológico, creado por el citado R. D. de 20 de marzo de 1867, compartiría espacio con el de Bellas Artes, si bien ambos «vivían separados en el mismo local y gozaban de consignaciones independientes» (Santos, 1950: 9). Fueron las excavaciones realizadas en los yacimientos ibéricos de Almedinilla y Fuente Tójar por Luis Maraver y Alfaro, inspector de Antigüedades de Córdoba, entre 1866 y 1869, las que obligaron a buscar un nuevo espacio para depositar las piezas encontradas, a pesar de que muchas de ellas fueran enviadas a la Real Academia de la Historia (Palencia, *op. cit.*: 86-87; López, *op. cit.*: 161-162).

El nuevo Museo apenas tiene identidad propia hasta el nombramiento como director, en 1921, de Joaquín M.ª de Navascués, quien añadiría a sus tareas de dirección la inspección de las obras de la ciudad, gestionando el alquiler del edificio al que se trasladaría la institución, la conocida como Casa Mudéjar, en el número 9 de la calle hoy denominada Samuel de los Santos Gener. Será sustituido en 1926 por Santos Gener, miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que ocuparía el cargo, salvo el paréntesis de la Guerra Civil, durante la que fue objeto de un expediente de depuración administrativa, hasta su jubilación en 1959. A Santos Gener le correspondió la tarea de inaugurar la nueva sede y, años después, de gestionar la adquisición y organizar el traslado a la que es aún hoy su ubicación definitiva, el palacio de los Páez de Castillejo, adquirido en 1942 a instancias de Navascués y adaptado como Museo por el arquitecto Félix Hernández, aunque la instalación en el mismo no tuvo lugar hasta 1960. Correspondió finalmente a su nueva directora, Ana M.ª Vicent, realizar el traslado al nuevo edificio, inaugurado en 1962 (Santos, *op. cit.*: 14; Borrego *et alii*, 2001: 69-70; Garriguet, 2009-2010: 12-13) (figs. 3 y 4).

6. La Comisión Provincial de Monumentos y el Museo Arqueológico Provincial

6.1. Colaboración económica

Pese a lo disperso y deslavazado del archivo de la Comisión cordobesa, su estudio permite constatar la estrecha relación mantenida con el Museo Arqueológico Provincial, en cuya sede se instalaría a comienzos de 1926[9]. La participación del director de la institución, Samuel de los Santos Gener, será constante durante los casi treinta años que comprende el único libro de actas de la Comisión conservado íntegramente (1926-1954)[10], periodo que coincide casi por completo con la etapa de su vida profesional desarrollada en Córdoba. Prueba de esa colaboración será el interés de la Comisión por dotar de una adecuada ubicación al Museo, proponiendo al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la compra de un edificio que sustituyera a la Casa Mudéjar[11], insuficiente en espacio y en aquel momento de propiedad particular (Borrego *et alii*, *op. cit*.: 69). Son precisamente las actas de la Comisión las que permiten al director del Museo constatar la existencia de un expediente, incoando con anterioridad a su toma de posesión del cargo, para la adquisición de «alguna casa solariega de interés artístico e histórico», compra que evitaría en el futuro los repetidos traslados (cinco, a lo largo de treinta años) sufridos por el Museo desde su fundación. Entre los argumentos esgrimidos a favor de la misma, menciona expresamente Santos Gener una «razón sentimental y artística» de la propia Comisión, interesada en «conservar y restaurar en su aspecto ancestral las casonas solariegas e históricas de esta población»[12].



Fig. 3. Interior de la Casa Mudéjar, hoy Casa Árabe, habilitada como sede del Museo Arqueológico Provincial (*Anales de la Comisión de Monumentos,* 1927-1928, n.º 2: 102).



Fig. 4. Fachada del Palacio de los Páez de Castillejo (*ca*. 1900), actual sede del Museo Arqueológico de Córdoba (Biblioteca Virtual de Andalucía).

La mayor parte de las cantidades recibidas por la Comisión de la Diputación Provincial, organismo responsable de aportar los fondos para su funcionamiento, fueron entregados a los Museos Arqueológico y de Bellas Artes, contribuyendo a cubrir sus gastos y realizando con ello una contribución decisiva para el incremento de las colecciones de ambas instituciones. Las cuentas presentadas en 1923 y 1924 por el entonces director del Museo Arqueológico, Joaquín M.ª de Navascués, muestran el empleo de las cantidades entregadas al Museo por la Comisión, 60 pesetas trimestrales, elevadas en 1924 a 90. Fondos que

9 Acta de 27-2-1926 (LRT, C22/27).
10 LRT, C22/27.
11 Acta de 1-7-1929 (LRT, C22/27).
12 Copia de oficio dirigido al Gobernador Civil, Presidente nato de la Comisión de Monumentos, de 5-7-1929 (CPM, L2).

fueron empleados en la adquisición de piezas para el Museo. Entre los pagos más abultados, encontramos las 35 pesetas abonadas por un candil de bronce procedente de la Dehesa de Rabanales[13] (Santos, 1926b), 50 pesetas por una basa de mármol blanca con inscripción árabe, 55 pesetas por 50 monedas árabes de plata, o 75 por una herma de Dionisos niño procedente de la localidad de Nueva Carteya[14] (Santos, 1946; Peña, 2002). Las cuentas presentadas por Santos Gener para 1925, añaden, con un precio de 92 pesetas, una modesta vitrina de álamo, «imitación nogal», para la exposición de las piezas[15].

Las actas de la Comisión confirman la continuidad de esa colaboración económica en los años siguientes. Para la adquisición, en 1927, por 500 pesetas, de 989 monedas árabes de las más de 5000 que al parecer integraban el conocido como Tesoro de La Alcornocosa (*Anales de la Comisión de Monumentos* –en adelante *Anales*– 1927-1928: 103-104 y 118; Carbonell, 1950: 118), fue necesario que uno de sus miembros anticipara dicha cantidad[16]. Ese mismo año, Santos Gener solicita que la Comisión tase la media estatua romana aparecida en la calle Antonio del Castillo[17] (*vid. infra*), siendo valorada en 250 pesetas y acordándose su compra para el Museo[18].

6.2. Gestión de los hallazgos casuales

Lamentan los *Anales* de la Comisión la penuria económica y las limitaciones legales que traban su actuación. Pese a ello, «constantemente se vé solicitada, entre otros muchos asuntos, por [...] el hallazgo constante de objetos arqueológicos en el inagotable suelo cordobés», si bien «esta atención no ha tenido más trascendencia que la que pudiera haber sentido el más zafio de los vecinos, porque las antigüedades extraídas, salvo rarísimos casos se han perdido, o han ido a caer en manos mercantiles. La Comisión no tenía medios para rescatarlas» (*Anales*, 1926: 9-10).

Limitaciones legales, falta de sensibilidad ciudadana y carencia de medios económicos de Comisión y Museo convierten en una constante los robos y la venta clandestina de obras de arte y piezas arqueológicas, reiteradamente denunciadas por la Comisión. Por ello, uno de sus frentes de actuación fue el seguimiento de los hallazgos casuales, rogando al Ayuntamiento su depósito en el Museo arqueológico, si habían aparecido en terrenos públicos, o mediando para su adquisición, de hallarse en manos privadas. La procedencia de los objetos finalmente recogidos es muy variada: donación, compra de colecciones particulares, mercado negro, hallazgos fortuitos o excavaciones oficiales (Palencia, *op. cit.*: 36-38; Borrego *et alii*, *op. cit.*: 68-69).

Junto a la remisión directa de piezas recogidas por sus miembros, requiere la Comisión a «todos los señores arquitectos de la capital» que informen al Museo arqueológico de todos los hallazgos de carácter arqueológico «que se verifiquen en las obras que dirijan, paran

---

13 Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (en adelante MAECO), N.º registro CE003624.
14 MAECO, N.º registro CE003978.
15 Cuentas de las cantidades entregadas al Museo Arqueológico por la Comisión Provincial de Monumentos, 1923-1925 (CPM, L31).
16 Acta de 26-1-1927 (LRT, C22/27).
17 MAECO, N.º registro CE005416.
18 Acta de 15-12-1927 (LRT, C22/27).

que puedan ser tomados los oportunos datos»[19]. En la misma línea, una «Nota del Gobierno Civil sobre hallazgos arqueológicos», publicada en los *Anales de la Comisión*, intenta evitar la destrucción de piezas en las obras (*Anales*, 1927-1928: 25). Incluso con posterioridad a la Guerra Civil aún debe rogarse al Ayuntamiento su deber de recordar a los propietarios que, de acuerdo con la Ley de Excavaciones, habían de entregar al Museo Arqueológico los objetos que hallaran[20].

Los «Resúmenes de actas y trabajos», redactados por Santos Gener en los dos únicos números publicados de los *Anales de la Comisión de Monumentos* dan cuenta de un gran número de hallazgos arqueológicos, consecuencia del crecimiento urbano de la ciudad durante la segunda década del siglo. Destacan, entre las piezas para cuya adquisición medió o abonó directamente la Comisión, los procedentes de la fosa común del Cementerio de Nuestra Señora de la Salud (*Anales*, 1926: 10; Castejón, 1926), los producidos en los terrenos de la Sociedad Española de Construcciones Electro Mecánicas (*Anales,* 1927-1928: 7-10), así como la mencionada escultura hallada en la calle Antonio del Castillo[21] (*Anales*, 1927-1928: 15). Es esta última un fragmento de estatua fuente, de la que se conserva la mitad inferior de una figura femenina semidesnuda, probablemente una ninfa, que por sus dimensiones debió pertenecer a una fuente pública (Baena, 2000: 232 y 2002: 249).

Por lo que se refiere al primero de los hallazgos citados[22], por producirse en terrenos públicos ruega la Comisión al Ayuntamiento de Córdoba[23] «se sirva ordenar la constitución en depósito en el Museo Arqueológico Provincial del perfumador, capitel árabe y ánfora hallados en las excavaciones del Cementerio de la Salud».

Se trata de un hallazgo casual producido durante unas obras municipales a finales de 1922, y en las que se encontraron restos constructivos de época islámica en una zona la de los antiguos arrabales occidentales, en la que «la frecuencia de hallazgos arqueológicos en este sector, y el mismo aspecto de la superficie del suelo, lleno de cascote, que ofrecen abundante muestra de la población que debió existir en este lugar» (Castejón, 1926: 489) (fig. 5).



Fig. 5. Pebetero de bronce procedente del cementerio de Nuestra S.ª de la Salud (Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, en adelante MAECO).

La estela de Electro-Mecánicas es un cipo de piedra caliza[24] de forma prismática y carácter funerario (*ca.* 400-200 a. C.) en cuyo frontal se aprecia, apenas bosquejado, un rostro humano. Fue dado a conocer por el ingeniero de minas

19 Copias de oficios de 3-5-1923, 12-8-1925 y 27-10-1925 (CPM, L2).
20 Acta de 23-6-1944 (LRT, C22/27).
21 MAECO: N.º registro CE005416
22 MAECO: N.º registro CE030146a.
23 Copia de oficio de 2-12-1922, Doc. N.º 432 (CPM, L2).
24 MAECO: N.º registro CE004348.



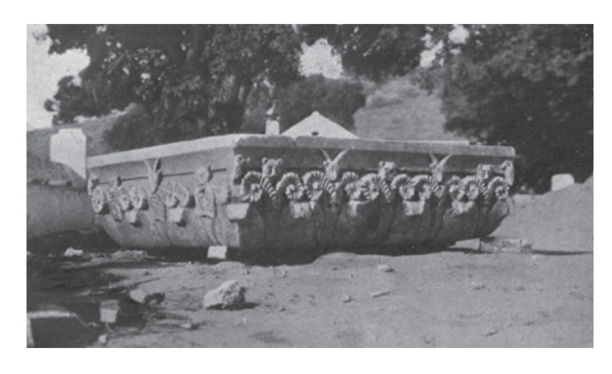
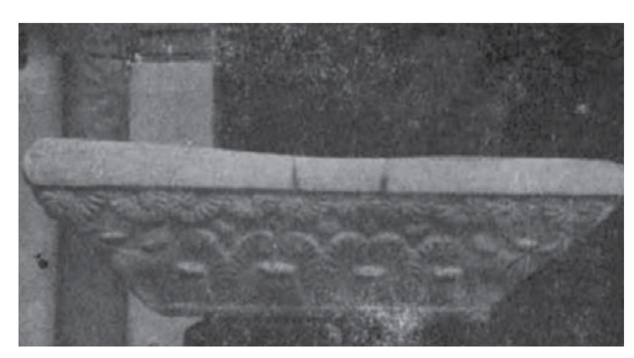
Fig. 6. Estela procedente de la fábrica de Construcciones Electromecánicas (MAECO).

y prehistoriador Antonio Carbonell (Carbonell, 1924), dando cuenta asimismo de su hallazgo los *Anales* de la Comisión (*Anales*, 1926: 11). La correspondencia remitida a la Dirección General de Bellas Artes ruega a la citada institución que realice las gestiones pertinentes para su depósito y adquisición por el Museo, refiriendo asimismo las circunstancias del hallazgo, «[…] por la Sociedad Española de Construcciones Electromecánicas, al hacer los cimientos de su fábrica, situada a unos dos kilómetros de Córdoba; y que, según noticias posteriores publicadas en la prensa diaria, dicha pieza ha sido presentada por la Sociedad Española de Antropología y Prehistoria en Madrid, por Don Ignacio Bauer»[25]. Las gestiones de la Comisión culminan en este caso con la donación de la pieza al Museo, constando en acta el agradecimiento de la institución «al Jefe de la Empresa de Construcciones Electro-Mecánicas, por su donación de una estela ibérica al Museo Arqueológico, encontrada en terrenos de la fábrica»[26] (fig. 6).

Entre las piezas singulares que ingresan en el Museo no podemos dejar de mencionar la conocida como *Pila de la Alamiriya*[27], de nuevo un hallazgo casual, producido durante las obras para construir un hotel, «a unos 2 metros de profundidad junto a los restos de muros que Velázquez Bosco identificó como del palacio de la Alamiriya del hachib Almanzor» (Santos, 1926a: 637). Se trata de una pila de fuente rectangular, labrada en mármol y decorada en sus cuatro caras con una fila inferior de motivos vegetales sobre la que se disponen, alternativamente, cabezas de leones y cabras. En 1945 apareció «en el comercio de antigüedades de Córdoba» una pieza similar con la misma procedencia, finalmente donada al museo por Manuel Gómez Moreno, tras adquirirla, al precio de 10 000 pesetas, del anticuario Juan Rodríguez Mora (Castejón, 1945: 203; Santos, 1950: 93). La finca, propiedad en la época del conde de Artaza, se encuentra situada a unos 9 km al oeste de Córdoba y a unos 2 km de Medina Azahara. En ella excavó Velázquez Bosco una almunia que identificó con la de Alamiriya, propiedad de Almanzor, si bien estudios posteriores la han identificado con al-Rummaniyya, almunia recibida por el califa Alhakén II como regalo de su tesorero (Velázquez, 1912; Ocaña, 1984) (figs. 7 y 8).

Habiendo tenido noticias la Comisión de Monumentos de la ejecución de obras en la mencionada finca, una delegación de la misma inspeccionó el terreno[30], recabando el compromiso del propietario de respetar las ruinas aún existentes, pero constatando igualmente

25 Copias de oficios de 18-2-(¿?) y de 24-3-1925 (CPM, L2).
26 Acta de 27-2-1926 (LRT, C22/27).
27 MAECO: N.º registro CE006418.
28 MAECO: N.º registro CE009387. Pocos años después, y ateniéndose a semejanzas estilísticas, el mismo autor atribuiría la misma procedencia a una tercera pila reutilizada como jardinera en una casa señorial cordobesa (Castejón, 1949).
29 También denominada como Alamiría.
30 Acta de 24-9-1926 (LRT, C22/27).

Figs. 7 y 8. Pilas de la Alamiriya, la primera en el mismo lugar de su hallazgo y la segunda expuesta en la antigua sede del Museo (Santos, 1926a: 639; Castejón, 1945: 200).

la imposibilidad de expropiar la finca por su elevado coste[31]. El informe oficial remitido a la Dirección de Bellas Artes detalla las actuaciones realizadas para evitar la destrucción total de las ruinas, proponiendo declarar la finca Monumento Histórico Arqueológico Nacional y realizar gestiones para el ingreso de la pila en el Museo (*Anales*, 1926: 17-21).

El relativo éxito de las gestiones de la Comisión quizá se viera en este caso respaldado por una legislación protectora del patrimonio cuya endémica insuficiencia comenzaba a ser paliada. La Ley relativa a los Monumentos Nacionales de 4 de marzo de 1915 aún no permitía exigir a los particulares la conservación de los bienes de su propiedad que hubieran sido declarados monumentos, pudiendo el Estado únicamente intentar, a través de las medidas arbitradas, que los propietarios «actuasen voluntariamente en el sentido más conveniente a su conservación» (Barrero, 1990: 55). Por el contrario, el Real Decreto-Ley relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional de 9 de agosto de 1926, cuya aprobación coincide casi matemáticamente con los hechos reseñados, ponía bajo la tutela y protección del Estado «el conjunto de muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la nación por razones de Arte y Cultura» (Art. 1). Dichos bienes quedaban «adscritos al suelo de la Nación», no pudiendo ser demolidos sin autorización del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Se prohibían además tajantemente tanto la exportación, total o parcial, de edificios, como la remoción de cualquier elemento constructivo (Arts. 8 y 18).

6.3. Tráfico de antigüedades

Si bien las piezas reseñadas finalizaron su andadura en el Museo Arqueológico de Córdoba, muchos más debieron ser los hallazgos casuales que escaparon a la supervisión de Comisión y Museo. Anticuarios como el citado Rodríguez Mora no encontraron obstáculos para vender a coleccionistas privados, y, caso de buscar como clientes organismos públicos, preferían dirigirse para sus ventas antes al Museo Arqueológico Nacional que al de Córdoba, debido a la mayor disponibilidad de fondos del primero y quizá también a la distante relación mantenida con Santos Gener (Papí, y Balmaseda, 2008: 89).

31 Acta de 12-10-1926 (LRT, C22/27).



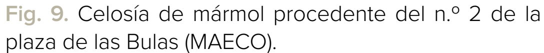


Fig. 9. Celosía de mármol procedente del n.º 2 de la plaza de las Bulas (MAECO).



Fig. 10. Fragmentos de la cruz repujada de Trutila conservados en el Museo Arqueológico de Córdoba (Perea, 2009: 103).

La Ley de Excavaciones de 1911 consideraba propiedad del Estado las antigüedades «descubiertas casualmente en el subsuelo o encontradas al demoler antiguos edificios» (Art. 5), debiéndose entregar la mitad de su valor al descubridor y la otra mitad al dueño del terreno. El Art. 20 del Reglamento que la desarrolla concedía además derecho de tanteo y retracto en las ventas de piezas arqueológicas al Estado. Modesta previsión legislativa que permitió evitar la venta clandestina de un lote de piezas (capitel y celosía árabes, ventana ojival, artesonado mudéjar), procedentes de una casa solariega de la plaza de las Bulas[32], descritos como «de gran mérito artístico, por proceder los primeros verosímilmente de la Mezquita de Córdoba»[33]. La denuncia permitió el decomiso de los objetos, su adquisición «por cuenta del Estado y su destino a este Museo Arqueológico Provincial, habiendo felicitado a esta Comisión por su actividad»[34] (*Anales*, 1926: 12) (fig. 9).

Fracasarían por el contrario las gestiones intentadas para recabar información del dueño del terreno en el que apareció el conocido como Tesoro de Córdoba, conjunto de monedas y joyas iberorromanas, hoy en el British Museum, de cuya venta ilegal y salida del país no tendría

---

32 MAECO: N.º registro CE003468 y CE003469.

33 Copia de oficio dirigido por el Gobernador Civil al propietario, de 9-11-1922 (CPM, L2). La celosía es en efecto muy semejante estilísticamente a las labradas para la mezquita de Córdoba, si bien su diferente tamaño obliga a descartar que procedan de la misma (BRISCH, 1961).

34 Copia de oficio remitido a la Real Academia de la Historia, de 6-12-1922 (CPM, L2).

noticias la Comisión hasta años después de producida (Bugella, 2016). Tampoco pudo evitar la normativa la caída en manos del mercado anticuario del Tesoro visigodo de Torredonjimeno. Aunque las circunstancias del hallazgo y posterior dispersión de este último son conocidas (Perea, 2009), la documentación conservada en los legajos de la Comisión de Monumentos permite seguir pormenorizadamente el laborioso proceso de adquisición de parte del mismo por el Museo Arqueológico de Córdoba, gracias tanto a las gestiones de la propia Comisión como al adelanto de cantidades para la adquisición de las piezas por parte de Enrique Romero de Torres y Rafael Castejón, miembros de la misma[35] (fig. 10).

7. Conclusiones

Una «benemérita Administración honorífica (la de las Comisiones de Monumentos) que había agotado su eficacia» (García, *op. cit.*: 168) aún pudo desempeñar un papel relevante en la culturalmente depauperada Córdoba de la primera mitad del siglo xx. Ciudad carente de universidad hasta los años setenta del pasado siglo, Comisión de Monumentos y Museo Arqueológico de Córdoba jugarán conjuntamente un papel clave en la protección de su patrimonio arqueológico (Borrego *et alii, op. cit.*: 68). La documentación estudiada permite constatar la carencia de medios económicos y la creciente marginalidad de la institución, pero también un considerable interés y esfuerzos desplegados para salvaguardar el patrimonio histórico y artístico de la ciudad de Córdoba y su provincia. Particular relevancia adquiere la colaboración con el Museo Arqueológico, carente de sede en propiedad y aquejado de una crónica escasez de fondos lamentada por su director, quien reconoce que las entradas en el mismo se debían en mucha mayor medida a donaciones que a adquisiciones (*Anales*, 1927-1928: 128-130). Desde nuestra perspectiva actual, quizá pudiera reprocharse a ambas instituciones una mentalidad anticuarista, de raíz decimonónica, que llevó a sus integrantes a sobrevalorar la búsqueda de piezas notables. Debemos tener presente, sin embargo, que solo en contadas ocasiones contó Santos Gener con los medios y el tiempo necesarios para realizar una excavación rigurosa, debiendo en demasiadas ocasiones resignarse a recuperar los hallazgos de manos de constructores y anticuarios con pocos escrúpulos (Garriguet, *op. cit.*: 14; Borrego *et alii*, *op. cit.*: 70). Sin el constante apoyo prestado por la Comisión a esa labor las colecciones hoy custodiadas en el Museo Arqueológico de Córdoba serían muy distintas, y buena parte de ese legado habría terminado no ya en otras instituciones públicas, sino en manos de coleccionistas privados, o simplemente se hubiera perdido.

Fuentes documentales

Archivo de la Comisión Provincial de Monumentos, Archivo Municipal de Córdoba.
Legado Romero de Torres, Archivo Provincial de Córdoba.
Fondos del Museo Arqueológico de Córdoba. Acceso digital:
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/domus.do

[35] CPM, L2 y 31. Acta de 25-12-1933 (LRT, C22/27).

Legislación

– Leyes

Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre 1857.
Ley de 7 de julio de 1911, disponiendo se entiendan por excavaciones, á los efectos de esta Ley, las remociones deliberadas y metódicas de terrenos, respecto á los cuales existan indicios de yacimientos arqueológicos, ya sean restos de construcciones ó ya antigüedades.
Ley relativa a los Monumentos Nacionales Arquitectónicos Artísticos de 4 de marzo de 1915.
Ley de 13 de mayo de 1933, relativa al Patrimonio Artístico Nacional.

– Legislación Complementaria

Real Orden (en adelante R. O.) de 27 de mayo de 1837, sobre conservación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos.
R. O. de 13 de junio de 1844, ordenando la creación en cada provincia de una comisión de monumentos históricos y artísticos.
Real Decreto (en adelante R. D.) de 15 de noviembre de 1854, con varias disposiciones para la mejor organización de las comisiones encargadas de la conservación y mejora de los monumentos históricos y artísticos pertenecientes al Estado.
R. O. de 17 de julio de 1858, creadora del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios.
R. O. de 24 de noviembre de 1865, aprobando el Reglamento para las Comisiones provinciales de Monumentos históricos y artísticos.
R. O. de 20 de marzo de 1867, estableciendo en Madrid un Museo Arqueológico Nacional.
R. D. de 12 de junio de 1867, añadiendo la sección de museos al que pasa a denominarse Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.
R. O. de 25 de octubre de 1901, relativo á la organización de las Comisiones de Monumentos históricos y artísticos.
Reglamento de 29 de noviembre de 1901, aprobando el reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado servidos por el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
R. D. de 1 de marzo de 1912, aprobando el Reglamento provisional para la aplicación de la Ley de 7 de Julio de 1911.
R. D. de 11 de agosto de 1918, aprobando el Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.
Real Decreto-Ley relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional de 9 de agosto de 1926.
R. O. de 26 de marzo de 1929, relativa a las misiones encomendadas a las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos.
Decreto de 16 de abril de 1936, por el que se aprueba el Reglamento que se inserta para la aplicación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional.

Bibliografía

Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba (1926), n.º 1.

Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba, (1927-1928), n.º 2.

Alegre Ávila, J. M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico.* Madrid: Ministerio de Cultura. 2 vols.

Baena Alcántara, M.ª D. (2000): «La escultura romana en el Museo Arqueológico de Córdoba», *Actas de la III reunión sobre escultura romana en Hispania.* Edición de P. León y T. Nogales. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 225-238.

– (2002): «Estatua-fuente con representación de ninfa», *El teatro romano de Córdoba*. Edición de Á. Ventura *et alii.* Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 249-250.

Barrero Rodríguez (1990): *La ordenación jurídica del patrimonio histórico*. Madrid: Ramón Areces.

Borrego, J. de D.; Fuentes, R. M.; León, E.; López, R.; Del Moral, A.; Murillo, C., y Valdivieso, A. (2001): «Arqueología cordobesa: historiografía local del siglo xx», *Arte, Arqueología e Historia,* n.º 8, pp. 68-81.

Brisch, K. (1961): «Celosías de las fachadas de la gran Mezquita de Córdoba», *Al-Andalus,* vol. XXVI, n.º 2, pp. 398-425.

Bugella Altamirano, M. (2016): «El Tesoro de Córdoba. Comercio ilegal de antigüedades durante el primer tercio del siglo xx», *Anales de Arqueología Cordobesa,* n.º 27, pp. 11-34.

Carbonell Trillo-Figueroa, A. (1924): «Contribución al estudio de la prehistoria cordobesa. Estela ibérica de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* n.º 10, pp. 441-443.

– (1950): «Antigüedades cordobesas. Noticias varias recogidas en itinerarios de campo, sobre Tesoros y Viejas construcciones romanas y árabes», *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* nº 63, pp. 89-93.

Castejón y Martínez de Arizala, R. (1926): «Hallazgos arqueológicos. Capitel y pebetero del Arte del Califato», *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* n.º 15, pp. 489-492.

– (1945): «La nueva pila de Alamiría, y las representaciones zoomórficas califales», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 53, pp. 197-211.

– (1949): «Nueva pila almanzoreña en Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 62, pp. 101-235.

Díaz-Andreu García, M. (1997): «Nación e internacionalización. La Arqueología en España en las tres primeras décadas del siglo xx», *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga: Universidad de Málaga, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, pp. 403-416.

García Fernández, J. (2008): *Estudios sobre el Derecho del Patrimonio Histórico*. Madrid: Colegio de Registradores de la Propiedad.

Garriguet Mata, J. A. (2009-2010): «Samuel de los Santos Gener y los inicios de la Arqueología urbana en Córdoba», *Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa,* n.º 2, pp. 11-18.

Hernández, F., y De Frutos, E. (1997): «La génesis de los Museos Arqueológicos», en *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga: Universidad de Málaga, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, pp. 141-147.

López Rodríguez, J. R. (2002): «El desarrollo de los museos arqueológicos en Andalucía durante el siglo xix», *La Arqueología española de la segunda mitad del siglo xix (I Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica)*. Edición de M. Belén y J. Beltrán. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 158-178.

Ocaña Jiménez, M. (1984): «Las ruinas de Alamiría, un yacimiento arqueológico erróneamente denominado», *Al-qantara: Revista de estudios árabes,* vol. 5, fasc. 1-2, pp. 367-382.

Palencia Cerezo J. M. (1995): *Setenta años de intervención en el patrimonio histórico-artístico cordobés (1835-1905). La Comisión de Monumentos de Córdoba en el siglo xix*. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur.

Papí, C., y Balmaseda, L. (2008): «Sobre arqueología y anticuarios hispanos en el segundo tercio del siglo xx: Juan Rodríguez Mora y sus ventas al MAN», *Jornadas de Historiografía. Documentos inéditos para la Historia de la Arqueología (Madrid, 2007).* Memorias de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología, I. Madrid: SEHA, Sociedad Española de Historia de la Arqueología, pp. 85-98.

Perea, A. (2009): *El tesoro visigodo de Torredonjimeno.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Peña Jurado, A. (2002): *Bustos báquicos del Museo Arqueológico de Córdoba.* Córdoba: Universidad de Córdoba.

Santos Gener, S. (1926a): «Hallazgos arqueológicos. La pila de la Alamirilla», *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* n.º 16, pp. 637-639.

– (1926b): «Bronces inéditos hispano-mahometanos de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* n.º 17, pp. 763-770.

– (1946): «Bustos báquicos del Museo Arqueológico de Córdoba», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1945,* vol. VI, pp. 46-50.

– (1950): *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.* Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Velázquez Bosco, R. (1912): *Medina Azahara y Alamiriya. Arte del Califato de Córdoba.* Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

La sala fenicia del Museo Arqueológico Provincial de Cádiz

The phoenician room of the Museo Arqueológico Provincial de Cádiz

Juan Alonso de la Sierra Fernández [1] (juanm.alonsosierra@juntadeandalucia.es)
Museo de Cádiz

Resumen: La primera sede del Museo Arqueológico de Cádiz contó a partir de 1893 con una sala fenicia para acoger el sarcófago antropoide masculino. Durante muchos años el único documento conocido fue una vieja fotografía de la puerta de acceso, pero recientemente se ha identificado este espacio con la mayor parte de su repertorio decorativo conservado bajo numerosas capas de cal. Se trata de elementos iconográficos del antiguo Egipto y otros fenicio-púnicos, entre los que se incluyen algunos de origen local. El autor de la empresa debió contar con el asesoramiento de los miembros de la Comisión Provincial del Museo y la Sociedad Artístico-Arqueológica, que se apoyarían en distintas publicaciones especializadas fruto del auge experimentado por la egiptología y los estudios fenicios durante el siglo XIX. Coincide con los criterios museológicos utilizados desde hacía varias décadas en otros museos europeos con colecciones egipcias.

Palabras clave: Sarcófago. Antropoide. Punta de la Vaca. Egipcio. Fenicio-púnico. Egiptología. Museología.

Abstract: The first location of the Museo Arqueológico de Cádiz counted from 1893 with a Phoenician room to show the male anthropoid sarcophagus. For many years the only known document was an old photograph of the access door, but recently this space has been identified with most of its decorative repertoire preserved under numerous layers of lime. They are iconographic elements of ancient Egypt and other Phoenician-Punic, including some of local origin. The author of the company had to count on the advice of the members of the Provincial Commission of the Museum and the Artistic-Archaeological Society, who would use different specialized publications fruit of the boom experienced by the Egyptology and Phoenician studies during the XIX century. It coincides with the museological criteria used for several decades in other European museums with Egyptian collections.

---

1 Director del Museo de Cádiz.

Keywords: Sarcophagus. Anthropoid. Punta de la Vaca. Egyptian. Phoenician-punic. Egyptology. Museology.

El Museo Arqueológico de Cádiz comenzó su andadura en diciembre de 1887, unos meses después del hallazgo del sarcófago antropoide masculino, en un pequeño local cedido por el Ayuntamiento en la planta baja de las antiguas dependencias del convento franciscano de Nuestra Señora de los Remedios, donde también se ubicaban la Academia y el Museo Provincial de Bellas Artes. En mayo de 1889 se creó la Comisión Provincial del Museo como apoyo a su gestión y en julio del mismo año la Sociedad Artístico-Arqueológica para incentivar la adquisición de fondos y el fomento de la institución, ambas integradas por miembros destacados de la sociedad y cultura gaditana. En pocos años el Museo se incorporó al Estado por Reales Ordenes de 8 de febrero de 1896 y 23 de julio de 1901 (Rodríguez Marín, 1916: 407-411).

La sede tenía acceso por la calle Tinte y se había utilizado anteriormente como portería de la Escuela de Artes y Oficios. Se amplió en 1889 con la incorporación de dos salones abovedados a los que se sumó poco tiempo después un pequeño jardín cuya propiedad se reservó el Ayuntamiento. Según una descripción realizada en 1901 por su entonces director, Pedro Riaño, en esas fechas se accedía al Museo a través de un pequeño jardín abierto a la calle Tinte, donde había dos pequeñas habitaciones y se exponían algunas tumbas. En el edificio se situaban tres dependencias, los dos grandes salones abovedados, y una sala fenicia donde se exponía el sarcófago antropoide[2]. Tres años después el Museo se trasladó junto a la Biblioteca Provincial a otro edificio situado en la calle Rubio y Díaz, retornando los espacios a la Escuela, que los destinó a usos docentes (fig. 1).

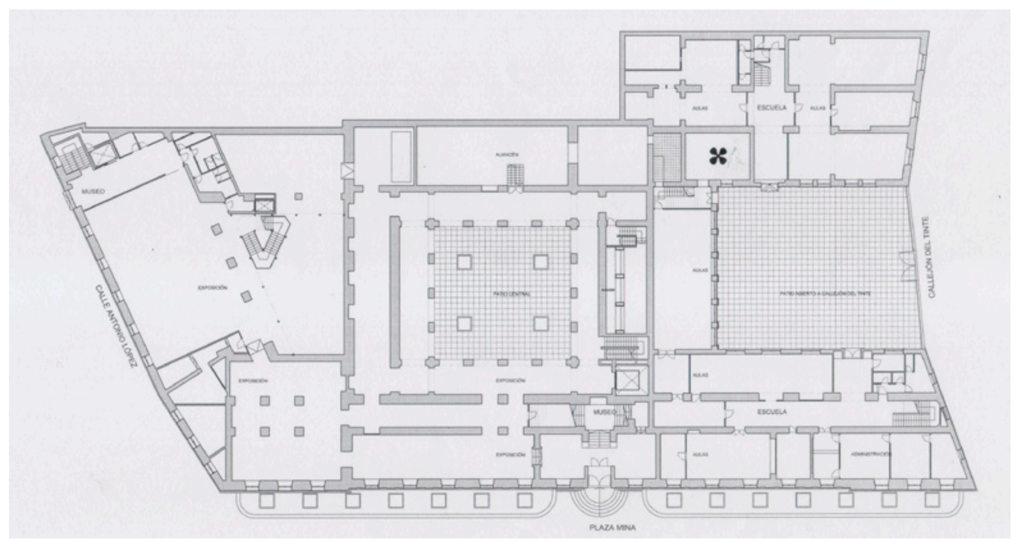


Fig. 1. Plano actual de la planta baja del Museo de Cádiz y antiguas dependencias de la Escuela de Arte con la ubicación de la sala fenicia.

[2] Archivo Museo de Cádiz. Carpeta «Datos para la historia del Museo».

Antes de construirse la sala fenicia, el sarcófago se expuso en uno de los espacios abovedados junto a piezas dispares dispuestas sin un criterio expositivo de carácter cronológico ni de agrupación de objetos por fases culturales como era usual en aquella época. La falta de espacio y las dimensiones o características de algunas piezas debieron ser determinantes, ya que en el material expuesto en las vitrinas parece ser que, al menos pasado un tiempo, se ordenó en la medida de lo posible según el criterio del catálogo realizado por el primer responsable del centro (Vera, 1890). La necesidad de destinar un ámbito específico para su exposición se plantearía desde los primeros momentos de la existencia del Museo, pues su hallazgo tuvo gran repercusión fue en un acontecimiento a nivel científico. Supuso el punto de partida de la arqueología fenicio-púnica en la península, pues los primeros trabajos de investigación sobre el sarcófago y otros hallazgos casuales de su entorno se publicaron muy pronto, convirtiéndose en un referente a nivel internacional como la más occidental de las piezas conocidas de este tipo (Almagro, y Torres, 2010: 22-37) (fig. 2).



Fig. 2. Ubicación del sarcófago antropoide en una de las salas abovedadas antes de instalarse en la sala fenicia (imagen anterior a 1892).

Durante muchos años el único documento conocido sobre la sala fenicia fue una fotografía de la puerta de acceso conservada en el archivo del Museo que corresponde al paramento interior. Tenía jambas con leve talud y gola sobre el dintel a semejanza de las habituales entradas a los templos egipcios. En su superficie se representaban pequeñas escenas de la vida cotidiana relacionadas con los trabajos habituales en el Egipto faraónico y la gola acogía el disco alado de Ra, como era habitual en estas estructuras. A ambos lados de la puerta figuraban a tamaño natural sendas representaciones de Osiris. Pese a tratarse de una fotografía en blanco y negro, los distintos tonos de grises evidencian la utilización del color (fig 3).



Fig. 3. Puerta de acceso a la sala fenicia. Paramento interior (*ca*. 1893).


Fig. 4. Restos de la policromía original en el paramento derecho.

Después del traslado de la Escuela de Arte en 2012 ha podido identificarse este singular espacio de planta rectangular con una buena parte de su repertorio decorativo original conservado bajo numerosas capas de cal. La decoración es de yeso y se utilizaron técnicas de esgrafiado, modelado o vaciado según las características de los distintos elementos decorativos. Todo el conjunto se completó con un cuidadoso acabado polícromo que es posible observar en algunas zonas. Se utilizó un tono ocre para los fondos neutros y rojo oscuro en algunas encarnaduras. En las bandas resueltas a base de composiciones geométricas hay ocres, rojos, azules o verdes yuxtapuestos, a imitación de los relieves y otras manifestaciones artísticas originales del país del Nilo. En la decoración se mezclan elementos de procedencia egipcia con otros de carácter fenicio-púnico, entre los que se incluyen algunos de origen local (fig. 4).

La construcción de la sala despertó el interés de la prensa gaditana, acostumbrada desde hacía un tiempo a incluir con cierta frecuencia novedades relacionadas con hallazgos arqueológicos o el Museo. La primera noticia hasta ahora conocida sobre su construcción está fechada un año antes de ser inaugurada[3]. El propio autor de la empresa, Pedro Sánchez de Acuña, escribió un artículo en octubre de 1893, poco después de finalizar los trabajos[4]. Describe así sus características e iconografía:

> «Recientemente se ha terminado una sala de estilo egipcio, para colocar el sarcófago y demás objetos fenicios encontrados en la Punta de la Vaca, conocidos ya de todos los amantes de la ciencia arqueológica, y publicados en casi todos los periódicos ilustrados, de la cual vamos a hacer una descripción.
>
> Con grandes dificultades, con muy grande falta de recursos y con grandísima fuerza de voluntad por parte de todos, se dio principio a la obra que quedó terminada el mes pasado.

---

3 Nuestro Museo Arqueológico (1 de octubre de 1892). Archivo Museo de Cádiz. Libreta «Museo Arqueológico. Recortes de periódicos. Cádiz».
4 SÁNCHEZ, 1893.

Orientada esta sala de S.O. a N.O. y reducida a pequeñas dimensiones, pues solo mide seis metros 70 cm de largo por 4,90 de ancho, es una representación de las cámaras encontradas en los hipogeos tebanos.

Rodéala un ancho friso donde están colocadas de relieve las monedas fenicias gaditanas y sobre este descansa el techo, plano, pintado de color gris azulado, en medio del cual se ve dibujado el conocido zodiaco del templo de Denderak, con sus decanos, o sean las 36 divinidades inferiores, a quienes los egipcios atribuyeron para regir los destinos del hombre, un gran poder sobre el bien y el mal.

Situada la puerta en el lado S.O., imitación de los pileos que aún existen en el alto Egipto, se ve en su coronamiento el disco del sol alado, con las serpientes úraus, adorno característico de la arquitectura egipcia, y que representa al dios Fre, tercera divinidad de la triada cosmogónica, o sea la luz del universo, convertida en luz solar.

En el dintel y las jambas, están esculpidas las representaciones de la navegación, la agricultura, la caza y las artes, siendo de notar que algunas de estas se practican hoy, del mismo modo que las practicaron aquellos pueblos, hace siglos.

Dos simbólicas guarniciones, una formada por las serpientes úraus (adorno exclusivo de los dioses y de los reyes) y el disco solar, y otra por las plumas de Osiris, el disco solar, y la llave del Nilo, adornan la parte alta del muro encima de la puerta, y debajo de estas, escritas en geroglíficos azules, se leen dos inscripciones que dicen: la de la derecha, «*rey y señor del medio día y del norte*» (estos son los títulos del sol) y la de la izquierda «*Tun se acuesta en Mamu*» esto es, el sol poniente que va a dormir con su madre la noche.

En ambos lados de la puerta se ve otra leyenda geroglífica [sic], y sobre dos guarniciones de fondo verde compuestas del cetro de los dioses y la llave del Nilo, descansan dos figuras de ambos sexos, sentadas delante de dos mesas con algunas ofrendas.

Ocho piedras imitadas ocupan los ángulos de este muro, copias de las estelas o lápidas encontradas en Cartago, cuyas traducciones son debidas a Mr. Renán y otros sabios egiptólogos, de las que solo copiamos una, tanto porque se encuentran publicadas en la obra titulada *Corpus inscriptiones semiticarum*, cuanto por que a excepción de los nombres y ocupaciones de los individuos a quienes fueron destinadas, son iguales las invocaciones: dice así la tercera de la derecha de la puerta:
Lápida 232 del Corpus.

DOMINAE TANITIDI FACIEI BA-
ALIS, ET DOMINO BAALI
HAMMONI; QUOD VOVIT
ASDANITA UXOR MAGONIS
FILII AZRUBAALIS PRINCIPIS FILII
MELGARTHILLESI.

Tanitide o tanita, según Manetón, celebre sacerdote egipcio que floreció hacia el año 304 antes de J. C., se dice de los reyes de la vigésima primera dinastía egipcia, que duró desde 1.101 hasta 971, y de la vigésima tercera desde 851 a 726. Tanis fue ciudad muy comercial y residencia de los reyes de Egipto[5].

Baal fue en el sur la primera persona de la triada fenicia.

Debajo de estas estelas en dos pilares representaciones de Demarkun, están escritas con letras rojas sobre mármol blanco las inscripciones siguientes:

1ª. Ninguno de los autores que se ocuparon de las antigüedades de la Isla Gaditana, señaló monumento conocido que testificara la existencia de los fenicios en dicha isla.

2ª. A 1.º de junio de 1887 se descubrió el sarcófago fenicio que aquí se conserva, en el sitio denominado Punta de Vaca en esta ciudad de Cádiz.

Cual celosos centinelas en un inalterable reposo, dos estatuas de grandes proporciones, imitación de granito rojo, arrimadas al muro, completan el adorno de esta parte de la sala.

Cada una de estas estatuas contiene una leyenda jeroglífica cuyas traducciones son las siguientes: la del lado derecho dice: «*Adoraciones a Ra cuando se levanta el día*» y la otra «*Tu te calmas al acostarte en la vida*» aludiendo ambas al Orto y el Ocaso, pues los egipcios llamaban Ra al sol durante su carrera por el espacio.

Dividido en tres grandes cuadros el lado S. E. llenan el del centro cuatro imitaciones de lápidas fenicias.

Una ancha guarnición ocupa la parte alta de los otros dos, donde se ve el busto de una diosa, un cartel, y el buitre sagrado símbolo, de la maternidad.

Debajo de esta guarnición hay otra faja con signos jeroglíficos pintados en azul. Los restos de estos cuadros están ocupados por escenas de adoración, imitación de los bajos relieves del templo de Denderak, pertenecientes a la última época de la civilización egipcia.

En el primero está representado un faraón ofreciendo su homenaje a la diosa Hathor, divinidad primitiva, transformación de la inteligencia suprema, que representaba el principio húmedo en cuyas entrañas se elaboró el universo, y que llegó a confundirse con el planeta Venus.

---

5 No relaciona «*Dominae Tanitide*» con Tanit. Es probable que influyera un conocimiento deficiente de la lengua latina del autor y su entorno. También la estimación del predominio de la cultura egipcia en el mundo fenicio-púnico.

Sentada sobre su trono tiene por insignias en la cabeza el buitre (adorno peculiar de las divinidades que tienen carácter de madre) los cuernos del macho cabrío y el disco solar; y en las manos el litus, símbolo del poder soberano, con la flor del loto y la llave del Nilo.

Detrás de esta divinidad está sentado en el mismo trono el dios Tanem, que también se llamó Seb, representación de la tierra, padre del sol, ostentando en la cabeza dos plumas, el disco solar, las serpientes Uraus y los cuernos como la diosa Hathor.

En otro cuadro se ve también a Sate, llamada también Ma, diosa de la verdad y de la historia, adornada con una pluma de avestruz; y de frente a esta sentada en su trono, a la diosa Isis, personificación de la luna fecundadora de la tierra, acompañada de Horo, tercera divinidad de la triada terrestre considerada como el sol naciente.

Completan el adorno de estos cuadros abundantes leyendas jerogíficas, conteniendo invocaciones a las divinidades.

En el centro del cuadro N. E. de la sala, en un cuadro coronado con la guarnición de la serpiente Urau y el disco solar, se ve al dios Melkart (el Hércules tirio) una de las principales divinidades del pueblo fenicio. Joven y cubierto con una piel de león como se representa en las antiguas monedas gaditanas, y vencedor de dos leones de la Mesopotamia como se ve en el escudo de esta ciudad, simbolizaba la fuerza y la sabiduría. Navegante, guerrero y comerciante, era el lazo federativo entre la metrópoli fenicia y sus colonias.

Debajo de esta figura hay dos barcos fenicios, y entre ellos está el disco del sol, dentro del cual se contienen el escarabajo sagrado, representación de Ammon-Nilo, símbolo de la vida eterna y el dios solar con cabeza de carnero.

En ambos lados de este cuadro, en otros más pequeños, separados por bandas perpendiculares de leyendas jeroglíficas en elogios del sol, como son *«Homenage a tí viajero luminoso. Homenage a tí el más grande de todos los dioses. &.»* están representadas la primera y segunda divinidades de la triada terrestre Osiris e Isis.

En Isis (que ocupa el lado izquierdo), hermana melliza y esposa de Osiris, unida con él desde el seno materno donde concibió a Horo, tercer dios de la misma triada, estaban reunidas todas las calidades de las diosas superiores.

Ella enseñó a cultivar el trigo y la cebada, y gobernó los estados de su esposo mientras éste se ocupó de la conquista del mundo. Cubierta con una túnica blanca y ceñida, tiene en la mano la llave del Nilo, y en la cabeza el disco solar y los cuernos de vaca. Osiris, también con túnica blanca, ostenta en la cabeza el *pschent*, especie de mitra, y en las manos el báculo o cetro augural, y el azote, insignias del poder supremo.

Este dios, el más popularmente adorado en el valle del Nilo, fue sabio y bienhechor; a él se debió la fundación de la ciudad de Tebas, él enseñó a cultivar la vid, a trabajar los metales construyendo instrumentos para labrar la tierra, y derramó entre los hombres la benéfica semilla de la civilización.

El buey, símbolo del trabajo, representaba a este dios, que fue considerado como el sol luchando con las tinieblas durante la noche para convertirse en Horo (el sol naciente) al amanecer, y en Ra (el sol adornado de todo su esplendor) durante el día. Lucha incesante entre el bien y el mal; entre la aurora y el crepúsculo de la vida.

Debajo de esta divinidad y de su esposa Isis, se ven dos figuras de ambos sexos arrodilladas, presentando algunas ofrendas.

Dan entrada a la luz de la sala dos ventanas situadas en el muro N. O., entre las que se repiten como en ángulos, cuatro estelas cartaginesas. Dichas ventanas están decoradas con figuras funerarias, escudos, carteles y jeroglíficos.

Junto a la de la izquierda, esculpido en el muro se ve un esclavo fenicio, y encima de éste una leyenda en jeroglíficos azules que da la vuelta a la ventana y dice; «*Thot inspirador de los divinos escritos*». Encima del genio funerario en un jeroglífico del mismo color, se lee *Isis la grande*, y en la otra ventana, en igual situación, *Nut la grande*.

Una guarnición de rosetones (adorno empleado por los fenicios) y un zócalo de un metro noventa centímetros de alto, imitando granito gris, decorado con flores de loto, rodean la sala.

Grandes losas de dos metros de largo forman el pavimento de la misma, y en medio sobre dos plataformas de piedra negra, está colocado el hermoso sarcófago fenicio, joya inestimable que posee este museo» (fig. 5).

Fig. 5. Vista general de la sala fenicia.

La descripción de Sánchez Acuña es minuciosa y demuestra el trabajo de documentación que debió llevarse a cabo antes de concretar el repertorio decorativo de la sala. Es evidente que se pretendía ir más allá

de lo meramente decorativo o ambiental, que esa suma de representaciones de dioses, escenas de la vida cotidiana, estelas fenicio-púnicas, etc. fueron utilizadas para construir un discurso sobre el mundo funerario egipcio y su concepción del tránsito de la vida a la muerte y al más allá. A su vez se quería destacar la antigüedad de Cádiz y la importancia que había tenido como emporio comercial. No se trataba de una mera casualidad incidir en este aspecto, pues se vivía un periodo de crisis tras un cada vez más lejano espléndido siglo XVIII, cuando el puerto se había convertido en cabecera del tráfico trasatlántico. En esos momentos la burguesía local trataba de revitalizar la economía de la ciudad con iniciativas como la exposición marítima o la construcción de un gran astillero, en cuyo solar se hallaron el sarcófago y otras piezas arqueológicas importantes.

El paramento situado tras la cabecera del sarcófago en el lado opuesto a la entrada, afortunadamente el mejor conservado, constituye el núcleo de la narración. Melqart-Hércules, el mítico fundador de la ciudad preside el espacio ocupando el registro central de mayores dimensiones. El disco solar situado a sus pies contiene en su interior un escarabeo, animal sacralizado protector de la vida, y el dios Cnum con cabeza de carnero creador de los seres vivos. Las barcas que flanquean al disco solar son algo más que representaciones de barcos fenicios, como afirma Sánchez Acuña, parecen simbolizar el viaje al más allá de los difuntos. A la izquierda la barca solar que parte de oriente al amanecer hacia la plenitud del día y a la derecha la que una vez llegada a poniente atravesaba el mundo subterráneo hasta el surgir



Fig. 6. Paramento principal presidido por Melqart-Hércules, Isis y Osiris.

del nuevo día. A ambos lados de Melqart-Hércules, Isis y Osiris, divinidades estrechamente relacionadas con el ciclo de la muerte y resurrección. No en vano este dios era el encargado de dirigir el juicio de las almas antes de entrar en el más allá (fig. 6).

Los paramentos laterales acogen a dioses del panteón egipcio y otras figuras funerarias, como indica el autor, que parecen asistir, al igual que sucede en las representaciones del libro de los muertos, al juicio del alma (fig. 7). El de la entrada estaba centrado por el contrario en las actividades cotidianas desarrolladas en torno al Nilo por los humanos durante su ciclo vital. En estos tres frentes hay zonas perdidas debido a varias transformaciones llevadas a cabo con posterioridad al traslado del Museo: apertura de dos alacenas en los extremos del paramento derecho, reformas de los vanos en el de la fachada y cierre del vano de entrada en el cuarto paramento, que ha perdido gran parte de la superficie original. El zócalo mide actualmente 128 cm, es decir 62 cm menos de los que indica Sánchez Acuña. Parece lógico suponer que el actual pavimento de terrazo se dispuso sobre un relleno y es muy posible que debajo se conserve aún el suelo original de grandes losas negras. Este alto zócalo, que imitaba granito, creaba un ambiente neutro en el que únicamente destacaba la blancura marmórea del sarcófago. Sobre él se disponía el despliegue colorista del complejo repertorio iconográfico (fig. 8).



Fig. 7. Paramento derecho. Estelas púnicas y bajorrelieves con divinidades egipcias (Hathor, Tatenen, Isis y Maat).



Fig. 8. Zócalo con flores de loto esgrafiadas.

Es interesante la conjunción de elementos egipcios con otros relacionados con la historia de la ciudad. La presencia de Hércules, el Melqart fenicio-púnico, era importante desde el punto de vista local, pues destacaba el origen mítico de Cádiz y su importancia en la antigüedad, como el propio sarcófago que acogía la sala. Tuvo un templo que alcanzó gran fama, según recogen fuentes clásicas. Su imagen aparece en el escudo de la ciudad y los ilustrados gaditanos le dotaron de gran valor simbólico como puente entre la tradición local y la práctica de las buenas artes inspiradas en la normas del mundo clásico. La antigua entrada principal de la Academia de Bellas Artes, acceso actual al Museo de Cádiz, está presidida por un vaciado en yeso del Hércules Farnesio traído de Italia a finales del siglo XVIII y en su sala de reuniones había tres relieves en los que también era protagonista como protector de las artes (Banda, y Vargas, 1991: 98-99).

El friso que recorre el perímetro superior de la sala rematando el conjunto con la reproducción de anversos y reversos de monedas evoca el carácter eminentemente comercial de la ciudad. Son monedas de distintos valores pertenecientes a la etapa púnica de la ceca de *Gadir* que representan en sus anversos la cabeza de perfil de Melqart-Hércules con leonté, en ocasiones acompañada de clava, la cabeza del dios de frente o la de una divinidad de posible carácter solar también en posición frontal. En los reversos aparecen uno o dos atunes en paralelo o un delfín acompañados por una leyenda púnica que viene a significar «hecho en Gadir» (Alfaro, 1988) (fig. 9).



Fig. 9. Friso superior. Monedas de *Gadir*.

No era la primera vez que se recurría a la iconografía de las monedas de *Gadir* para evocar la importancia comercial de la ciudad, pues unas décadas antes se habían colocado reproducciones sobre los vanos laterales de la fachada principal del nuevo Ayuntamiento, reconstruido a partir de 1799 (Falcón, 1974: 66-68, lám. XVII). En esa ocasión el consistorio tuvo que solicitar a la Real Academia de la Historia que le enviara copias de monedas gaditanas, pues se habían utilizado como modelo doce piezas conservadas en el gabinete municipal que provocaron el envío de anónimos satirizando sobre el propósito, porque dudaban de la autenticidad de los modelos escogidos. Es de suponer que en el diseño de la Sala Fenicia tendrían en cuenta lo sucedido para evitar nuevas polémicas (Maier, y Salas, 2000: 63-67).

El repertorio iconográfico utilizado en la sala no hubiera sido posible sin el gran avance que había experimentado en esa época el estudio y difusión de la cultura egipcia y fenicio-púnica, principalmente la del antiguo Egipto. La egiptología vivió un periodo de gran desarrollo durante el primer tercio del siglo XIX como consecuencia de los valiosos trabajos de documentación realizados por el nutrido grupo de científicos, cartógrafos y otros técnicos integrantes de la Comisión Científica que acompañó a la expedición napoleónica emprendida en 1798. El resultado de esa aventura fue la publicación de la monumental obra *Description de l´Egypte*, cuya edición sucesiva en distintos tomos de textos y láminas se prolongó desde 1803 hasta 1828. Sobre todo fue esencial la interpretación de la escritura jeroglífica en 1822 por Jean Francois Champollión. Durante el segundo tercio del siglo se publicó *Denkmäler aus Ágypten und Áthiopien*, obra también monumental del alemán Richard Lepsius, fruto de una expedición prusiana realizada entre 1842 y 1845, y a partir de 1881, los ingleses controlaron el país y sus riquezas arqueológicas. En las últimas décadas del siglo el interés por la egiptología se había convertido en una muestra de prestigio que reforzaba la condición de potencia a los países que la cultivaban (Martín, 1994: 184-187).

El techo de la sala, que reproduce el singular zodiaco con forma circular y constelaciones zoomorfas del pronaos del santuario de Osiris en el templo de Hator situado en Dendera, es un buen ejemplo de los referentes iconográficos utilizados en la decoración del singular espacio gaditano. Fue descubierto en 1799 por Dominique Vivant durante la campaña napoleónica, y a él se debe un primer dibujo que le sirvió de base para un grabado que publico a comienzos del siglo XIX (Vivant, 2006: 238-242). Pasados unos años Prosper Jollois y Edouard Devilliers realizaron otro grabado más detallado que se incluyó en la conocida obra *Description de l'Égypte* (Panckoucke, 1823: pl. 21). La pieza se desmontó en 1820 para llevarla a París, donde fue instalada en la Biblioteca Real, convertida después en Biblioteca Nacional Francesa. En 1964 se trasladó al Museo del Louvre, lugar en el que aún puede contemplarse (fig. 10).

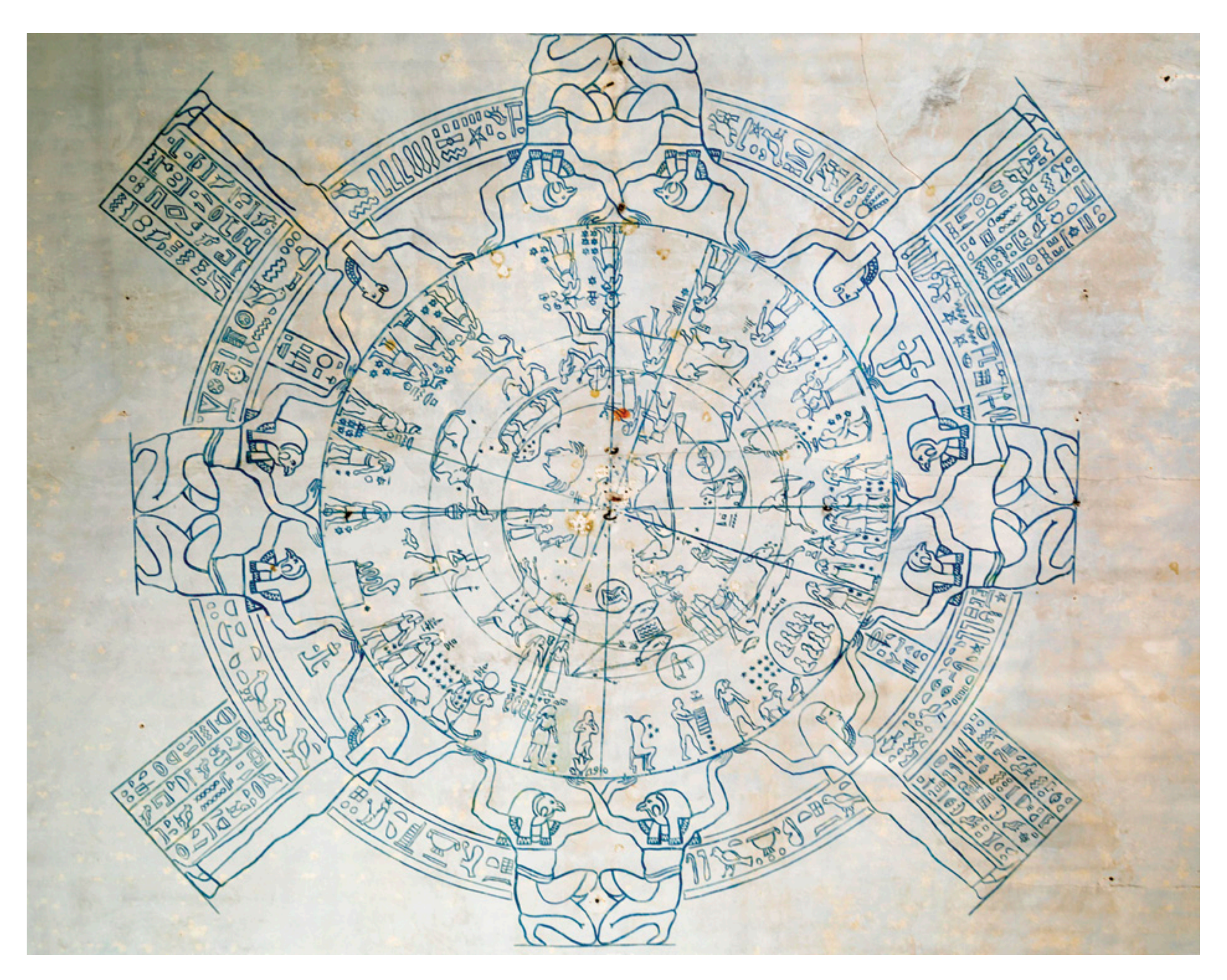


Fig. 10. Techo. Dibujo del zodiaco de Dendera.

El zodiaco de Dendera llegó a estar considerado como uno de los documentos más valiosos de la antigüedad y se le atribuyó inicialmente una cronología de 14 000 años. Champollión sugirió que era de época ptolemaica y en la actualidad se data hacia el 50 a. C. La bóveda celeste se representa como un disco sostenido por cuatro figuras femeninas en posición erguida entre las que se disponen para ayudarlas otras cuatro parejas de figuras masculinas con cabezas de halcón. En la periferia del círculo se sitúan figuras que representan

los 360 días del año egipcio y en el interior se disponen las constelaciones, entre las que se encuentran los signos del zodiaco. Algunos se reconocen sin dificultad, como Aries, Tauro o Capricornio, otros tienen una iconografía más egipcia (Cauville, 1997).

La arqueología fenicio-púnica protagonizó también un periodo de gran expansión durante el siglo XIX, aunque tuvo una incidencia más discreta en el ámbito de los museos. Los orígenes de los estudios fenicios pueden situarse a mediados del siglo XVII y la investigación epigráfica alcanzó cierto desarrollo en la centuria siguiente con las aportaciones de los eruditos ilustrados. Durante el siglo XIX alcanzó protagonismo en el territorio tunecino a causa de la presencia europea, sobre todo francesa, que impulsó el interés por los hallazgos arqueológicos en la zona, principalmente en el antiguo emplazamiento de Cartago. En 1833 el cónsul de Dinamarca en Túnez, Cristian Tuxen Falbé, elaboró el primer mapa arqueológico de la ciudad y posteriormente se sucedieron estudios y excavaciones protagonizados entre otros por el padre Francois Bougarde, Charles Ernest Beulé, que excavó en la meseta de Byrsa o el padre Delattre, misionero de la comunidad de Padres Blancos que llegó a Túnez en 1875 y realizó numerosos trabajos arqueológicos junto a otros compañeros en el área de necrópolis animados por Academie des Inscriptions et Belles Letres de París. Pueden considerarse las primeras excavaciones de carácter científico y se dieron a conocer en *Publications des Peres Blancs* con magníficas ilustraciones y fotografías (Fumadó, 2009: 57-89).

En 1867 la Academie des Inscriptions et Belles Letres creó el *Corpus Inscriptionum Semiticarum* (C. I. S.) por iniciativa de Ernest Renan, figura de gran prestigio, cuyo primer tomo se publicó entre 1881 y 1887 en cuatro fascículos[6]. Con el propósito de apoyar esta empresa, Évariste de Sainte Marie, trasladó a Francia más de 2000 estelas pertenecientes al Tofet que en gran parte se perdieron en un naufragio a la entrada del puerto de Marsella. La declaración de Túnez como protectorado francés en 1881 impulsó los trabajos arqueológicos, que alcanzaron un ritmo extraordinario fruto del trabajo de dos equipos: Padres Blancos y Servicio de Antigüedades (Zamora, 2010: 201-205).

A lo largo del siglo XIX, se fueron creando secciones egipcias en los principales museos de distintos países europeos o se organizaron nuevos museos monográficos para acoger las numerosas piezas que se trasladaban desde el país del Nilo. Durante ese tiempo los criterios expositivos experimentaron grandes cambios basados en el enfoque enciclopédico aplicado por entonces al estudio de todas las ciencias que llevó a la ordenación de los museos por cronologías y escuelas. Alemania fue una de las protagonistas de esos cambios, que se impulsaron en gran medida al cobijo del fuerte sentimiento nacionalista vivido por aquellos años. Destaca la figura de Wilhen Boden, conocido como el Bismark de los museos por su labor en apoyo de la consolidación de estas instituciones, consideradas por entonces como imagen de unidad nacional. Se le reconoce como el fundador de la museología alemana porque seguía los criterios museológicos que iban desarrollándose en su momento, en los que también incluía la conveniencia de contextualizar las obras con objetos de su misma época, una idea que coincidirá posteriormente con la denominada «Periods rooms» (López Benito, 2010: 93-98).

6 Sánchez Acuña hace referencia en su artículo de prensa a la utilización del *Corpus Inscriptionum Semiticarum.*

Entre 1843 y 1855 se construyó el Neues Museum en la isla de los museos de Berlín, uno de los ejemplos más significativos de cómo se planteaba por entonces la musealización de esas piezas. Los espacios destinados a la exposición de las colecciones egipcias se articulaban en torno a un patio de columnas papiriformes, y los muros de las salas estaban decorados con pinturas y relieves inspirados en modelos de la época faraónica. El objetivo era diseñar escenografías que recrearan espacios arquitectónicos, artísticos o naturales acordes con el contexto cultural de los objetos exhibidos. Otros museos europeos con colecciones egipcias, como el Kunsthistorisches Museum de Viena o el Arqueológico de Florencia, siguieron las mismas pautas.

España permaneció en gran medida ajena a esos movimientos, pues las circunstancias políticas vividas durante buena parte de la centuria y el estancamiento cultural, anclado entre los estudios bíblicos de los investigadores religiosos y los clásicos de los herederos de la ilustración, no incentivaron el interés por la egiptología (Martín Valentín, 2004). Durante el último tercio del siglo, a partir del inicio del Sexenio Revolucionario, surgen los primeros estudios directos de antigüedades egipcias. En 1871 se constituyó la «Comisión Científica de Oriente», expedición a la cuna de las grandes culturas mediterráneas que regresó con una importante documentación integrada por numerosos dibujos y fotografías, aunque entre las piezas solo había alguna de procedencia egipcia (Bolaños, 2008: 229). El escaso presupuesto y la breve estancia en Alejandría impidieron a su director, Juan de Dios de la Rada y Delgado, regresar con un mayor número de objetos para incrementar las colecciones del Museo Arqueológico Nacional (Pons, 2001: 299-296).

Acciones de este tipo o el contacto con Egipto de algunos españoles durante las últimas décadas del siglo por razones de diversa índole, no acabaron con el recelo hacia los estudios e investigaciones sobre el antiguo egipcio, buen ejemplo de ello son la polémica entre católicos-conservadores y liberales y las revueltas estudiantiles provocadas por el discurso inaugural del curso académico 1884-1885 sobre el Egipto Antiguo leído en el paraninfo de la Universidad Central de Madrid por el catedrático de Historia General Miguel Morayta (Molinero, 2011: 131-150). A pesar de todo España siguió durante esos años las mismas pautas de otros países del entorno, aunque a escala más reducida (Molinero, 2004: 39). No obstante, el Museo Arqueológico Nacional contó desde sus inicios con antigüedades egipcias que fueron incrementándose con sucesivas compras y donaciones, aunque nunca llegaron a ser comparables con las de otros museos europeos o americanos (Pons, *op. cit.*: 295). Ocuparon las salas II y III del Palacio de Biblioteca y Museos inaugurado en 1895, cuyas paredes fueron decoradas con pinturas y elementos arquitectónicos de ambientación egipcia (Pérez, 2003: 168, fig. 10).

La decoración de la sala egipcia del Museo gaditano es algo anterior a la del Arqueológico Nacional y obedece a los mismos criterios de ambientación historicista que animó los montajes de otros museos europeos, incluyéndose en su caso el referente púnico y local. Responde a la importancia que se concedía por entonces al valor educativo de los museos y a la estimación de las reproducciones como uno de sus apoyos más estimables. Cuando en 1878 se fundó en Madrid el Museo de Reproducciones Artísticas tuvo la misma aceptación del público que cualquier otro poseedor de originales. Constituyó una referencia importante de la vida cultural de la Restauración y mantuvo relación con el Arqueológico Nacional compartiendo algunos

facultativos e incluso directores (Bolaños, *op. cit.*: 247-248). El mismo Museo Arqueológico de Cádiz, solicitó a través de su Comisión que la Real Academia de la Historia les enviara duplicados de obras de arqueología para exponerlas en sus salas (Maier, y Salas, *op. cit.*: 87).

Se tienen pocas noticias sobre la vida de Pedro Sánchez de Acuña, el autor de la decoración de la sala gaditana. Nació en 1839, fue escultor y pintor, participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1876 y 1892 y obtuvo una mención honorífica en la Exposición provincial de Bellas Artes de Cádiz en 1879 (Ossorio, 1883: 621). Según algunas fuentes fue restaurador del Museo y con anterioridad a su intervención en la sala fenicia realizó un pórtico de acceso a las dependencias en el patio del Tinte que dignificaba el lugar. Se describe así en un artículo de prensa: «[...] salta a la vista el pórtico, que aunque pequeñito tiene líneas y proporciones artísticas. Es de estilo renacimiento español, y en el tímpano lleva el escudo Real y alegorías. Ha sido modelado por el profesor D. Pedro Sánchez Acuña, tan conocido como artista, como aficionado a las artes suntuarias y estudio de antigüedades»[7].

Tras su intervención en la sala fenicia se trasladó a Almería para dar clases de modelado en la Escuela de Artes y Oficios y en 1894 tomó posesión de la cátedra de modelado y vaciado, falleciendo en la capital almeriense en julio de 1898. Dos años antes de su muerte viajó a Cádiz donde le comprometieron para dirigir el diseño de un altar que iba a erigirse al Beato Fr. Diego de Cádiz en la iglesia de Capuchinos (Godoy, 2014: 285-287).

Su firma es una de las primeras del libro de visitantes del Museo, abierto el 1 de enero de 1892. Muy cercana a ella aparece la de Antonio Accame, un joven de 22 años que desde inicios de ese curso académico ejercía como profesor ayudante de Dibujo Elemental y Figuras en la Escuela de Cádiz. Es razonable plantearse que pudo auxiliar a Sánchez Acuña en la ejecución del proyecto; Accame dedicó la mayor parte de su vida a la enseñanza, fue un gran dibujante y excelente retratista, aunque también durante un tiempo dio clases de modelado. Años después destacó por las memorables arquitecturas efímeras que diseñó para las fiestas gaditanas, principalmente las de Carnaval (Cirici, 2000: 399-410).

Es obvio que la elaboración del programa iconográfico de la sala fenicia desborda el ámbito del autor material de los relieves, a pesar de su reconocido interés por la Antigüedad, y es lógico pensar en la posible aportación de la Comisión Provincial del Museo y la Sociedad Artístico-Arqueológica, o al menos la de alguno de sus miembros, entre cuyos componentes había liberales republicanos y algún masón[8]. Uno de sus integrantes, Alfonso Moreno Espinosa, además de buen conocedor de la historia, estaba muy interesado en la renovación pedagógica.

---

7 Franklin, C. (22-01-1892). Una visita al Museo Arqueológico. Archivo Museo de Cádiz. Libreta «Museo Arqueológico. Recortes de periódicos. Cádiz».

8 La creación del Museo Arqueológico y el impulso recibido durante los primeros años para su expansión fue una empresa de liberales gaditanos apoyados por el presidente de la Diputación y la alcaldía. Son muy ilustrativos al respecto dos artículos publicados en la prensa local que contestan a otro publicado en el periódico conservador *La Dinastía*. En ambos se expresa la indignación por considerar al Museo como una iniciativa de los conservadores cuando en realidad habían tratado de eliminarlo durante su etapa de gobierno: Nuestro Museo Arqueológico (sin fecha). Archivo Museo de Cádiz. Libreta «Museo Arqueológico. Recortes de Periódicos. Cádiz». Boletín del día. El Museo (4 de octubre de 1892). Archivo Museo de Cádiz. Libreta «Museo Arqueológico. Recortes de periódicos. Cádiz».

Era catedrático de Geografía e Historia del Instituto Columela, perteneció al partido demócrata-republicano y fundó junto a Romualdo Álvarez del Espino la Academia Gaditana de las Ciencias y las Letras de inspiración racionalista; a ambos se les considera introductores del krausismo en Cádiz (López Álvarez, 1984, 189).

En el mismo ámbito cultural y político se formó Rodolfo del Castillo y Quartiellers, considerado como uno de los pioneros de la egiptología en España. Era primo de Cayetano del Toro y médico oftalmólogo como él. Trabajó con Cayetano durante un tiempo hasta que abandonó Cádiz para instalarse definitivamente en Madrid. Se interesó por la medicina en la Antigüedad, en especial la egipcia y fue académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. A finales de la primera década del siglo XX publicó varios artículos, entre ellos uno sobre objetos de procedencia egipcia localizados en Tarragona en cuyo texto hace referencia a piezas halladas en Cádiz. El trabajo evidencia que no perdió el contacto con la familia y la ciudad y siguió con interés las novedades arqueológicas que se iban produciendo (Herrera, 2013: 30-35).

Las aportaciones del Cónsul de Francia Sr. de Laigue debieron ser igualmente importantes. Estuvo muy interesado en la arqueología local y en el Museo, al que donó el *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, y publicó en Francia unos amuletos con cabezas de dioses egipcios localizados en la Punta de la Vaca durante las obras de instalación del Astillero Vea Murguía en 1891 y 1892 (De Laigue, 1892). Entre los hallazgos de la zona también había una figurilla de Osiris y un collar con un colgante en forma de roseta, como las utilizadas en el friso que remataba el zócalo de la sala (Maier, y Salas, *op. cit.*: 91-95; Quintero, 1917: 69-81). La roseta era similar a las de otro collar localizado en la tumba contigua al sarcófago antropoide. Todas estas piezas, así como el artículo publicado por García de Berlanga donde estudiaba el contexto cultural del sarcófago y las joyas de la tumba contigua constituirían un referente determinante para la configuración del repertorio iconográfico de la sala, que a pesar de su degradación actual y las mutilaciones sufridas a lo largo del tiempo constituye un documento singular de la museografía española de finales del siglo XIX.

Bibliografía

ALFARO ASINS, C. (1988): *Las monedas de Gadir/Gades*. Madrid: Fundación para el fomento de los estudios numismáticos.

ALMAGRO GORBEA, M., y TORRES ORTIZ, M. (2010): *La escultura fenicia en Hispania*. Madrid: Real Academia de la Historia (Bibliotheca Archeologica Hispana 32).

BANDA Y VARGAS, A. DE LA (1991): «De la Ilustración a nuestros días», *Historia del Arte en Andalucía*, Vol. VIII. Sevilla: Ediciones Gever.

BOLAÑOS, M. (2008): *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.

CAUVILLE, S. (1997): *Le Zodiaque d´Osiris*. Lovaina: Peeters Publisher.

CIRICI NARVÁEZ, J. R. (2000): «Antonio Accame: artista y artesano», *Arquitectura y Modernismo: del historicismo a la modernidad*. Coordinado por I. J. Henares Cuellar y S. Gallego Aranda. Granada: Universidad de Granada, pp. 399-410.

De Laigue, P. (1892): «Amulettes de style égyptien trouvées dans le nécropole phénicienne de Cádiz», *Revue Archeologique,* 24, pp. 3-8.

Falcón Marquez, T. (1974): *Torcuato Benjumeda y la arquitecura neoclásica en Cádiz*. Cádiz. Instituto de Estudios Gaditanos.

Fumadó Ortega, I. (2009): *Cartago. Historia de la investigación*. Madrid: C.S.I.C.

Godoy Rollón, D. (2014): *Diccionario biográfico de artistas almerienses 1800-1900*. Málaga: Fundación Unicaja.

Herrera Rodríguez, F. (2013): «Un pionero de la historiografía médica en la antigüedad. Rodolfo del Castillo y Quartiellers (1845-1917)», *Cultura de los cuidados*, vol. XVII, n.º 35, pp. 26-41.

López Álvarez, J. (1984): «El krausismo en Cádiz», *Anales de la Universidad de Cádiz*, n.º 1, pp. 185-212.

López Benito, V. (2010): «Museo ilustrado, periods rooms y talleres didácticos: tres momentos claves en los museos de arte», *Her&Mus, Heritage and Museography,* vol. 2, n.º 5, pp. 93-98.

Maier, J., y Salas, J. (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía, catálogos e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Martín Valentín, F. (1994): «Notas para el estudio de la egiptología en España (I)», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 4-5, 1992-1994, pp. 173-196.

– (2004): «Situación actual de la egiptología en España» [en línea]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/situacin-actual-de-la-egiptologa-en-espaa-0/html/001f0b24-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. [Consulta: 17 de marzo de 2017].

Molinero Polo, M. A. (2004): «El pozo y el péndulo. La actividad egiptológica de anticuarios y arqueólogos españoles, 1868-1966», *Españoles en el Nilo I. Misiones arqueológicas en Egipto*, Madrid: Museo de San Isidro, pp. 15-62.

– (2011): «El Egipto antiguo en la controversia académica española del siglo xix. El discurso de Miguel Morayta en la Universidad Central, octubre de 1884», *Bandue, Revista de la Soiedad Española de Ciencias de las Religiones,* n.º V, pp. 131-150.

Ossorio Bernard, M. (1975): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo xix*. Madrid: Gaudí.

Panckoucke, C. L. F. (ed.) (1823): *Description de lÉgypte ou recueil des observations et des recherché qui ont étè faites en Egypte pendans léxpedition de l´armée francaise*, Vol. IV (láminas). Paris: Imprimerie de C. L. F. Panckoucke.

Pérez Díe, M.ª C. (1993): «Las colecciones egipcias y el próximo oriente», *De gabinete a Museo. Tres siglos de historia,* Catálogo de la exposición, Museo Arqueológico Nacional, abril-junio de 1993. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 159-169.

Pons Mellado, E. (2001): «El redescubrimiento de Egipto por los españoles: las primeras colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Supplementa ad Isimu Estudios Intrdisciplinares sobre Oriente Antiguo y Egipto*, serie II, vol. I, pp. 295-308.

Quintero Atauri, P. (1917): *Cádiz. Primeros pobladores: hallazgos arqueológicos*. Cádiz: Imprenta Manuel Álvarez.

Rodríguez de Berlanga, M. (1891): «De los descubrimientos arqueológicos de Cádiz hechos en 1887», *El Nuevo bronce de Italica*. Málaga: Imprenta Ambrosio Rubio, pp. 289-338.

Rodríguez Marín, F. (1916): «Guía de Museos. Museo Arqueológico Provincial de Cádiz», *Guía Histórica y descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de España*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 407-411.

Sánchez Acuña, P. (1893): «Museo Arqueológico. Sala fenicia», *Diario de Cádiz*. 4 de octubre de 1893.

Vera Chilier, F. A. (1890): *Catálogo del Museo Arqueológico Provincial de Cádiz*, Cádiz: Diputación Provincial.

Vivant Denon (2006): *Voyage dans la Basse et la Haute et Basse Egypte*. París: Pygmalión.

Zamora López, J. A. (2010): «La epigrafía fenicia: historia, situación y algunas perspectivas», *El Mediterráneo antiguo: lenguas y escrituras*. Edición de G. Carrasco y J. A. Oliva. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 95-158.

Una arqueología de la museografía en las islas Canarias: la objetivación de la cultura guanche (1877-2016)

An archaeology of museography in the Canary Islands: the objectification of the Guanche culture (1877-2016)

A. José Farrujia de la Rosa[1] (afarruji@hotmail.com)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología (SEHA)

Resumen: La formación de las primeras sociedades científicas fue un paso importante en el proceso de gestación de la arqueología prehistórica como una disciplina con identidad profesional única. En este trabajo hacemos un recorrido por las distintas instituciones museísticas canarias, desde las primeras sociedades científicas decimonónicas hasta los museos arqueológicos del siglo XXI, para reflejar cómo la definición del pasado indígena en Canarias se ha edificado sobre el concepto de cultura, lo que ha generado el consiguiente inventario de rasgos culturales, lingüísticos y materiales. A partir de esta premisa, mostraremos cuál ha sido la imagen resultante de las culturas indígenas canarias, una imagen que también se manifiesta en ámbitos como la política, la práctica administrativa, la legislación y la gestión del patrimonio.

Palabras clave: Museografía. Indígenas canarios. Patrimonio. Islas Canarias. Colecciones arqueológicas. Bioantropología. Momias. Colonialismo. Cultura amazigh.

Abstract: The formation of the first scientific societies was an important step in the process of gestation of prehistoric archeology as a discipline with a unique professional identity. In this work we analyze the different institutions of the Canary Islands, from the first nineteenth century scientific societies to the archaeological museums of the 21st century, and we study how the definition of the indigenous past in the Canaries has been built on the concept of culture, which has generated the ensuing inventory of cultural, linguistic and material traits. From this premise, we will show what the resulting image of the indigenous Canarian cultures has been, an image that is also evident in areas such as politics, administrative practice, legislation and heritage management.

---

1 History of Archaeology Research Network (HARN).

Keywords: Museography. Canarian indigenous people. Heritage. Canary Islands. Archaeological collections. Bioanthropology. Mummies. Colonialism. Amazigh culture.

Introducción

El concepto de patrimonio es una construcción social que se gesta en un contexto muy determinado y bajo unas condiciones concretas. Es por tanto una realidad subjetiva y dinámica, no depende de los objetos o bienes sino de los valores que la sociedad en general les atribuye en cada momento de la historia y que determinan qué bienes son los que hay que proteger y conservar para la posteridad (Alegre, 1994; Almagro, 2003).

Ya desde el siglo XVIII los documentos, los monumentos y la arqueología empezaron a valorarse como fuentes de conocimiento, ampliándose con ello el hasta entonces limitado concepto de «monumento» y originándose una mayor significación del patrimonio histórico artístico en el entramado social. En el ámbito de las artes se asistió por esas fechas a la apertura de las grandes colecciones privadas a la sociedad: el British Museum (1753), el Museo Vaticano (1770), o el Louvre (1793), compartieron en origen un mismo interés por el pasado y la adopción de las primeras medidas dirigidas a garantizar la conservación del patrimonio histórico artístico. En el ámbito arqueológico, las colecciones en el mundo occidental tienen una larga e inquietante historia que comenzó en el siglo XVI, si bien no fue hasta finales del siglo XIX cuando se asistió a la rápida expansión de los museos como lugares académicos para mostrar los artefactos recolectados de los pueblos «primitivos» y/o prehistóricos del mundo (Bennet, 2008; Goodrum, 2009; Lanzarote, 2011).

La herencia patrimonial obligó a implementar un modelo de gestión que se manifestó en varios ámbitos: en la realización de inventarios, en la puesta en marcha de mecanismos de vigilancia y control, como fueron las Commissions des monuments (1790) en Francia; y por último, en la adaptación de los bienes nacionalizados a sus nuevos usos y funciones, con lo que muchos templos, palacios o conventos fueron reconvertidos para nuevos fines. La función primordial que adquirieron los monumentos históricos y artísticos fue educativa, tal y como demuestra el desarrollo de los museos franceses, cuyo espíritu pedagógico estuvo presente desde el nacimiento del Museo del Louvre o del Musée des Monuments Français, formado por Lenoir en 1795 (Schnapp, 1999).

En el caso español fue con la llegada del Estado Liberal, y sobre todo con la generalización de la política desamortizadora, cuando se instaló una verdadera preocupación por el destino de los bienes histórico-artísticos, produciéndose la progresiva creación de los museos provinciales. No obstante, la protección del patrimonio español adoleció durante todo el siglo XIX de un verdadero código para los bienes históricos y artísticos (Alegre, *op. cit.*). No fue hasta principios del siglo XX cuando se reguló la gestión patrimonial con la Ley de Excavación y Antigüedades de 1911[2].

---

[2] Sobre los pormenores de esta etapa inicial en el marco de la España peninsular, pueden consultarse los trabajos de Maier, 2000, 2002 y 2007. Para el ámbito canario pueden consultarse los trabajos de Mederos, 2003 y Farrujia, 2010.

En el caso canario, no fue hasta el último tercio del siglo XIX cuando la arqueología, como disciplina científica, empezó a despegar, y cuando empezaron a formarse las primeras colecciones con cierta entidad, a pesar de que a principios de siglo hubo algunos precedentes[3].

La génesis de la museografía canaria: las sociedades científicas del siglo XIX

La formación de las sociedades científicas, dedicadas específicamente al estudio de la prehistoria, fue un paso importante en el proceso de gestación de la arqueología prehistórica como una disciplina con identidad profesional única. Estas organizaciones, que comenzaron su andadura en Europa a partir de la década de 1870, convirtieron la arqueología prehistórica en un campo de estudio con objetivos particulares, métodos e intereses distintos a los de otras áreas de la investigación arqueológica (Goodrum, *op. cit.*).

En el ámbito canario, al igual que en el resto de Europa, fueron los intelectuales burgueses quienes asumieron los principales principios teóricos que proporcionaron los avances científicos del momento: el regeneracionismo, el positivismo o el evolucionismo. En el seno de este ambiente fue precisamente donde surgieron las instituciones dedicadas a la conservación del patrimonio cultural y propiamente biológico de los indígenas canarios: El Gabinete Científico (1877), El Museo Canario (1880) y la Sociedad La Cosmológica (1881). Todas ellas se nutrieron de las investigaciones antropológicas y arqueológicas sobre los indígenas canarios, que habían ido conformando un ambiente de cierta actividad de campo en diversas islas. Una característica fundamental de estas instituciones reside en que, aunque entre sus objetivos hay un concepto básicamente patrimonial de conservación de colecciones arqueológicas sobre los guanches, todas fueron concebidas más bien como centros de investigación, especialmente en el caso de El Museo Canario. Esta función requirió la dotación de archivos y biblioteca y la posibilidad de llevar a cabo investigaciones propias, como queda patente en las campañas de exploración y excavación que llevaron a cabo sus miembros. Paralelamente, en Canarias se asimilaron desde bien temprano los principios de la arqueología prehistórica francesa, de manera que los artefactos se convirtieron en las piezas claves a la hora de explicar la evolución cultural de las islas a partir de la conjunción de las teorías evolucionistas y difusionistas[4] (fig. 1).

El discurso museológico

La línea seguida por las sociedades científicas canarias, especialmente por El Museo Canario, tiene mucho en común con Paul Broca y las colecciones de la Société d'Anthropologie de Paris, creada en 1859 (Bennet, *op. cit.*). En Canarias esta influencia se materializó con la labor de Sabin Berthelot (1794-1880), o René Verneau (1852-1938).

---

[3] Por limitaciones de espacio no podemos incidir en el origen de las primeras colecciones arqueológicas en Canarias. Pueden consultarse al respecto otros trabajos Farrujia, 2014b; Carreiro, y Rodríguez, 2015; Farrujia, y Ode, 2016; Ortiz, 2016.

[4] Por limitaciones de espacio, no ofrecemos aquí un análisis detallado sobre la naturaleza, tendencia teórica y miembros de las distintas sociedades científicas canarias del siglo XIX. Tales aspectos pueden consultarse en otros trabajos sobre esta temática: Farrujia, 2010 y 2014b.



Fig. 1. Sala de Antigüedades de la Sociedad La Cosmológica. Foto: Sociedad La Cosmológica.

En el caso concreto de El Museo Canario, por ejemplo, sus colecciones no fueron concebidas para fines dispares (investigación y exhibición) sino para un mismo fin, formaban parte del mismo proceso y discurso, al igual que sucedió en otros museos franceses como el de Saint Germain en Laye (Lorre, 2008). Asimismo, las sociedades científicas canarias y el Musée de l'Homme compartieron, entre otros, un elemento que fue clave en sus respectivos discursos museológicos: la importancia concedida a los orígenes. El estudio de las culturas primitivas ocupó un papel central conceptualmente, como formaciones vestigiales de las que era necesario recalcar su procedencia geográfica. Por ello, en el discurso expositivo de las sociedades científicas canarias y del Musée de l'Homme se integró el legado material de sociedades pretéritas, pero considerado en su totalidad: industrias cerámicas y líticas, armas, vestidos, adornos, objetos rituales o mágicos, producciones artísticas, restos funerarios, momias, etc. Todos estos bienes fueron analizados desde un posicionamiento evolucionista (fig. 2).



Fig. 2. El Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife. Foto: Museo Arqueológico de Tenerife.

Los materiales arqueológicos

Desde el punto de vista expositivo, todos los objetos, obviamente, fueron extraídos de los yacimientos y desvinculados de sus ubicaciones originarias (descontextualizados), y convertidos en una declaración metonímica sobre la cultura originaria, al perder su función inicial y convertirse en evidencias arqueológicas. En el caso de la Sociedad La Cosmológica los materiales arqueológicos fueron expuestos sin un criterio lógico aparente. Se exhibieron en las mismas vitrinas artefactos con distintas funciones y tecnologías, restos óseos, etc. En el Museo Canario, sin embargo, las colecciones se articularon a partir de otros criterios, pues los artefactos se clasificaron por tipos: cerámicas, útiles líticos, útiles óseos, ídolos cerámicos, grabados rupestres y restos de tejidos[5]. El mundo indígena se organizó expositivamente a partir de los criterios científicos por entonces en boga (Simic, 2006). Los «primitivos» canarios eran un vestigio del pasado y su legado, concebido como un todo, se clasificó a partir de un lenguaje familiar, estructurado.

Los materiales arqueológicos no se acompañaron de cartelas en las que se explicitara su cronología. Tampoco se explicitaron cuestiones como: quién hizo o utilizó tales artefactos, tal y como se deduce a partir de los propios fondos del archivo de El Museo Canario y de las fotografías de época de esta institución y de la Sociedad La Cosmológica. Se desarrolló, por tanto, una tendencia ahistoricista. Todos los artefactos se catalogaban como «guanches», facilitándose tan solo en algunos casos el lugar del hallazgo.

En el caso concreto de El Museo Canario hubo, no obstante, artefactos a los que se les concedió especial protagonismo. Es el ejemplo de las hachas pulimentadas, estudiadas por Gregorio Chil y Naranjo. Tales artefactos fueron catalogados y expuestos en la Sala de Antigüedades como «útiles neolíticos». Esta adscripción cultural implicaba que los indígenas canarios pertenecían a la Edad de la Piedra Pulimentada y, por tanto, podía sostenerse la existencia de lazos entre los primeros pobladores de Canarias y Europa. Sin embargo, el estudio arqueológico de las hachas, apoyado en información historiográfica y documental (Farrujia, 2014b), ha permitido evidenciar que tales artefactos fueron introducidos en Canarias a finales del siglo XIX, procedentes de Puerto Rico, y que pertenecen a la denominada cultura Arauaca. Pedro Maffiote fue su propietario y quien finalmente los donó a El Museo Canario[6].

Otro de los temas que también cautivó el interés de los eruditos e intelectuales que se ocuparon del estudio del mundo indígena canario fue el relativo a las inscripciones rupestres, incorporadas igualmente en el discurso museológico canario (Farrujia, 2014b) (fig. 3).

---

5 En el caso del Gabinete Científico de Tenerife no contamos con suficiente información al respecto, ni fotográfica ni documental, debido a la propia desmembración de la entidad desde finales del siglo XIX.

6 Este estudio ha motivado que El Museo Canario retire de su exposición las referidas hachas, y que el Museo Arqueológico Nacional no haya incluido en su sección de Canarias las hachas pulidas de la Colección Rotondo (Maicas, y Mederos, 2016).



Fig. 3. Recipientes cerámicos indígenas, de Gran Canaria. Foto: Teodoro Maisch, 1932 (El Museo Canario).

Los materiales antropológicos

En el caso de las colecciones antropológicas el mecanismo expositivo fue idéntico, pues de las momias, por ejemplo, solo se especificaba su procedencia en algunos casos, como sucede en El Museo Canario con los ejemplares hallados en el Barranco de Guayadeque. Asimismo, en el caso concreto de la momia procedente del Barranco de Badajoz (Tenerife), que formó parte de la referida colección Casilda y que actualmente está depositada en el Museo Arqueológico de Tenerife, Bethencourt especificó que sus envolturas estaban completamente restauradas, no siendo posible estudiarla sin descoserla (Bethencourt, 1912: 545-546). Este dato ha sido corroborado en fechas recientes (González *et alii*, 2008). La reconstitución de las momias, en este sentido, perseguía convertirlas en piezas «verosímiles», que pudieran ser interpretadas y comprendidas y, además, que tuvieran unas cualidades estéticas. Por eso fueron selectivas las recogidas de material y por eso se idealizaron las reconstrucciones.

Los restos antropológicos no momificados también tuvieron un especial protagonismo en el discurso museológico decimonónico. Ello fue así porque la antropometría desarrollada por Paul Broca desde 1865 dio un fuerte impulso a la antropología (Goodrum, *op. cit.*; Lanzarote, 2015). El estudio de los cráneos (craneometría) permitió relacionar a los indígenas canarios con el ámbito europeo y, por ende, con la Historia Universal. Sin embargo, en las vitrinas de El Museo Canario o de la Sociedad La Cosmológica no se especificaba si los cráneos expuestos pertenecían al tipo Cro-Magnon o al Mediterranoide. El antropólogo francés René Verneau

había establecido esta clasificación al estudiar los restos antropológicos de los indígenas canarios (Verneau, 1892) y los eruditos canarios pronto secundaron su tesis. Los cráneos exhibidos, sin embargo, solo iban acompañados, en ocasiones, por información relativa a su lugar de procedencia. En la mayoría de los casos cada ejemplar llevaba rotulada una referencia numérica (número de inventario), que se correspondía con la cifra asignada al yacimiento de origen, recogido en el caso de El Museo Canario en los listados de los inventarios de sus fondos. La preeminencia de la Sala de Antropología en el discurso museológico de El Museo Canario pone en evidencia, por un lado, la incidencia de la antropología francesa (craneometría) entre el médico Chil y Naranjo y los demás autores vinculados al Museo y, paralelamente, la incidencia del discurso colonial, pues los cráneos eran reflejo de la relación pretérita entre Canarias y Francia, en un marco teórico en el que la raza determinaba la cultura.

Los museos canarios durante el franquismo: la continuidad del discurso museológico

La arqueología desarrollada en Canarias a principios del siglo xx experimentó una serie de cambios importantes, como consecuencia de la entrada en vigor del régimen franquista, con toda la reorganización administrativa que ello conllevó, con consecuencias importantes en la gestión del patrimonio arqueológico. Sin embargo, la arqueología canaria siguió anclada, como el resto del territorio nacional, en una metodología de campo fiel heredera de los métodos decimonónicos. Paralelamente, la disciplina estuvo claramente influenciada por el discurso nacionalista del régimen y por el marco teórico histórico cultural (Farrujia, 2007; Mederos, y Escribano, 2011).

Junto a la producción historiográfica, las evidencias arqueológicas, entendidas como el «espíritu» de la nación, fueron otro pilar importante en la búsqueda de la identidad nacional (Ruiz, 2009), de manera que, en compañía de los argumentos raciales, se emplearon para demostrar la existencia de una unidad nacional desde tiempos pretéritos.

En Canarias, esta coyuntura política posibilitó el desarrollo de una lectura españolista de la prehistoria insular, fuertemente influenciada por algunas de las premisas políticas del propio sistema, como pudieron ser la unidad nacional, la vocación africanista del régimen o su propia inclinación pro germana (Farrujia, 2007). En este sentido, los trabajos arqueológicos por entonces desarrollados rompieron con la relación entre los guanches y la prehistoria europea, y abogaron por la raíz ibero-mauritana e ibero-sahariana, y por tanto neolítica, de los indígenas canarios. Es decir, el foco de procedencia de los primeros habitantes de Canarias se estableció en regiones como el Sahara Español y, por tanto, en las posesiones coloniales de España en África. Esta concepción, en definitiva, permitía esgrimir la unidad nacional española desde tiempos pretéritos.

Por lo que respecta al marco legal, la Ley de 7 de julio de 1911 de Excavaciones y Antigüedades mantuvo su vigencia. Asimismo, la Ley de 1933 del Patrimonio Artístico Nacional se mantuvo en vigor, en este caso hasta el año 1985, a pesar de haber sido dictada por el gobierno de la República, de signo político contrario.

Las instituciones museísticas canarias y la gestión del patrimonio

En el plano institucional, la arqueología canaria presentó un panorama bastante dispar entre Gran Canaria y Tenerife, cabeceras de las dos provincias y sedes, respectivamente, de los dos museos arqueológicos que funcionaron en Canarias durante el franquismo (Farrujia, 2014b). El Museo Canario prosiguió con su andadura, perviviendo hasta la actualidad. En el caso de Tenerife, los fondos del Gabinete Científico pasaron a incrementar la colección del Museo Antropológico y de Historia Natural de Santa Cruz de Tenerife, fundado el 31 de diciembre de 1902 por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. No fue hasta 1958 cuando se fundó el Museo Arqueológico de Tenerife. Desde el punto de vista temático, la mayor parte del Museo se centró en la arqueología de Tenerife, dedicándose un pequeño espacio a las culturas indígenas del resto del Archipiélago (Mederos, y Escribano, *op. cit.*; Farrujia, y Ode, *op. cit.*).

Tanto en el caso del Museo Arqueológico de Tenerife como en El Museo Canario, la tendencia teórica imperante en el estudio de la prehistoria canaria fue la histórico-cultural. Al igual que sucedió en el resto del territorio nacional, ambas entidades construyeron identidades desde el poder que los promovió. No puede hablarse, en este sentido, de divergencias museográficas, pues desde sus respectivas vitrinas se insistió en el carácter neolítico de los indígenas canarios a partir de elementos como la industria lítica o la cerámica. Existió un claro consenso al respecto, es decir, se desarrolló un discurso único, cerrado en cuanto a sus contenidos. En ambos casos, además, se escondieron o minimizaron expositivamente las áreas de ignorancia que por entonces tuvo la investigación arqueológica canaria: ¿hubo influencias mediterráneas en Canarias?, ¿cuántas oleadas de poblamiento llegaron?, ¿se puede hablar de megalitismo en Canarias?

En segundo lugar, por tanto, el discurso escrito –en los tradicionales paneles y cartelas– fue también un discurso único, con un solo nivel de redacción. Esta «otredad» del pasado lejano ayudó a representar a los indígenas canarios como sociedades idealizadas, cuando no «esencializadas», para construir mejores puentes con el presente. Es decir, la lectura hispano-africana de la prehistoria canaria permitió también diluir las posibles contradicciones internas. Esta invisibilidad del conflicto social (Ruiz, *op. cit.*), responde al tradicional pensamiento entomológico de la arqueología, basta con identificar «culturas arqueológicas», bautizadas con determinados nombres, para así diluir la dificultad de entrar en el análisis de su organización social y política.

La cultura material, descontextualizada, se insertó en vitrinas de cristal. Es decir, al hilo del discurso museográfico occidental (Lozny, 2011; Lanzarote, *op. cit.*), los objetos arqueológicos en ambos Museos estaban –y están– «muertos». A veces da la impresión de que cuanto más muertos, rotos y extraños mejor, y por eso se presentan en vitrinas, auténticos «ataúdes de cristal» de la materialidad del pasado (Ruiz, *op. cit.*). Ataúdes transparentes con los restos materiales de las sociedades desaparecidas que, generalmente, no pueden explicar sus mundos originarios porque resultan también transparentes. Eso es así, porque los objetos en los museos se ofrecen al visitante con una doble descontextualización. Primero, los objetos están desvinculados de su contexto arqueológico –eso en el caso ideal de que lo tengan– lo que significa que ocultamos gran parte de lo que puede decir históricamente un objeto

porque lo presentamos totalmente fuera del contexto que permitiría explicar ciertas cosas. Y segundo, los objetos en los museos están divorciados de los contextos de vida del pasado, los presentamos sin sus contextos de uso, valor y significación en la comunidad que los elaboró, utilizó y desechó. Por consiguiente, la línea museográfica del franquismo poco difirió con respecto a la desarrollada en el siglo XIX por el Gabinete Científico o por el propio Museo Canario.

Este discurso expositivo queda plasmado en el *Catálogo-Guía del Museo Arqueológico de Tenerife*, obra de Luis Diego Cuscoy (1907-1987). En él, el énfasis se centraba en la materialidad del pasado, en concreto en las piezas cerámicas y líticas, así como en las momias (Diego, 1958: 3). Entre las piezas estrella de la colección figuraba, por sus cualidades estéticas, la vasija tallada en madera y procedente de San Miguel (n.º 443); así como la colección de cráneos y las vitrinas B, C y D, integradas por las momias y por enterramientos guanches reconstruidos (Diego, *op. cit*.: 21-24).

Por su parte, el discurso museográfico de El Museo Canario se basó en los mismos tipos de artefactos. Entre ellos, siguieron teniendo especial protagonismo piezas como las hachas de jadeíta –sobre las que hemos insistido en páginas previas–, las momias y los restos antropológicos, las pintaderas, los ídolos cerámicos, o las manufacturas en fibras vegetales (Pérez de Barradas, 1939; Herrera, 1990)[7].

En ambas islas, los útiles legales, reglamentarios e institucionales que se empezaron a poner en marcha (inventario, investigación, excavaciones arqueológicas en el marco del Plan Nacional, restauración, publicación, divulgación…) son los que se han mantenido prácticamente vigentes hasta la actualidad, con algunas variantes (fig. 4).

Los museos canarios en la etapa de las autonomías

La entrada en vigor de la actual Constitución española, en 1978, supuso una nueva organización para la arqueología. De la Administración única y centralizada se pasó a 17 administraciones autonómicas, lo que ha supuesto un aumento de la complejidad de su gestión, con la aparición de la pertinente Dirección General en cada una de las Comunidades Autónomas (o dos, en los casos de Andalucía y Madrid), dedicada a la protección del patrimonio. Pero las responsabilidades patrimoniales también recaen en las Administraciones locales y en las corporaciones municipales. Fue precisamente en los primeros años de la década de 1980 cuando se negociaron y realizaron las trasferencias de competencia exclusiva en materia de patrimonio arqueológico a las Comunidades Autónomas (Martínez, 2002).

Tras la entrada en vigor de la Constitución, de hecho, comenzó a elaborarse la Ley

[7] Las investigaciones arqueológicas recientes abogan por un poblamiento de las Islas Canarias más cercano en el tiempo (a partir del primer milenio antes de la Era) y en relación con la cultura amazigh norteafricana. Una amplia bibliografía sobre este tema aparece recogida en otro trabajo (Farrujia, 2014b).



Fig. 4. Momias guanches del Museo Arqueológico de Tenerife. Foto: Museo Arqueológico de Tenerife.

16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español (LPHE), cuyas competencias quedaron luego transferidas al marco canario por la Ley 4/1999, de 15 de marzo, de Patrimonio Histórico de Canarias.

Desde el punto de vista legal, el tratamiento del patrimonio arqueológico en la Ley 4/1999 es continuista, pues se desarrolla lo establecido en la Ley de 1911 de Excavaciones y Antigüedades, posteriormente reiterado en la LPHE. En este sentido, se insiste en el dominio público de todos los objetos arqueológicos, se aborda su documentación, a través de las cartas arqueológicas, o se exponen una serie de herramientas jurídicas para impedir la degradación de los bienes del patrimonio histórico. Frente a esta línea continuista, la novedad aportada por la Ley 4/1999 reside en la regulación de los parques arqueológicos (Art. 63), que son abiertos al público para facilitar su disfrute. El Artículo 8 de la referida Ley 4/1999 establece que son los Cabildos de cada isla los que tienen competencias en la conservación y administración del patrimonio histórico insular y los responsables de diseñar y ejecutar la política de museos y parques arqueológicos de interés insular.

Por lo que respecta al apartado museográfico, la realidad canaria a partir de 1978 presenta un panorama continuista, al igual que sucede con el marco legal. Este panorama se desarrolla

desde museos como el Arqueológico de Tenerife, El Museo Canario o El Museo Arqueológico Benahoarita[8], y también desde los propios parques arqueológicos y sus respectivos centros de interpretación y museos de sitio[9].

Las políticas museográficas se han focalizado en la recuperación y puesta en valor de aquellos materiales arqueológicos (cerámicas y útiles líticos), antropológicos (momificados o no) y de los yacimientos indígenas que tienen una presencia importante en la tradición historiográfica y museográfica canaria. Se da el caso de algunos artefactos, de más reciente hallazgo, como es el caso de la Piedra Zanata (González *et alii,* 1995), que han pasado a vertebrar el discurso expositivo del Museo Arqueológico de Tenerife, poniendo en valor la discutida raigambre fenicio-púnica del mundo indígena canario.

Paralelamente, se ha prestado especial atención a determinados yacimientos que están directamente relacionados con las manifestaciones rupestres, con el «arte» indígena, con el carácter «artístico» y estético implícito en este tipo de evidencias arqueológicas. Son los casos, por ejemplo, de los parques arqueológicos de referencia en las Islas Canarias: la Cueva Pintada de Gáldar, el Cenobio de Valerón, Bentayga, en Gran Canaria; La Zarza, La Zarcita, La Cueva de Belmaco, en La Palma; o El Julan, en El Hierro; o de la sección que el Museo Arqueológico de Tenerife dedica a este tema (fig. 5).



Figs. 5. Audiovisual panorámico del Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada de Gáldar (Gran Canaria). Foto: Javier Betancor. © Cabildo de Gran Canaria.

8 En el año 2007 se inauguró este Museo, con sede en Los Llanos de Aridane (La Palma), en un moderno edificio que hace uso de los últimos recursos audiovisuales y museográficos para presentar el pasado indígena de la isla. Parte de sus fondos proceden de las colecciones de la Sociedad La Cosmológica, que ha dejado de funcionar como museo arqueológico.

9 Una relación y análisis de los parques arqueológicos repartidos por la geografía canaria puede consultarse en otro trabajo (Farrujia, y Ode, *op. cit.*).

Por consiguiente, la recuperación y valorización del patrimonio arqueológico canario se está llevando a cabo a partir de: a) valores rememorativos, entre los que se encuentran los valores de antigüedad y peculiaridad de los yacimientos, constatados por las intervenciones arqueológicas, así como los valores históricos extrínsecos, derivados de las menciones que existen sobre los yacimientos en las fuentes historiográficas y museográficas, que son ajenas a la tradición cultural indígena y están impregnadas de una fuerte carga etnocéntrica; y b) valores de contemporaneidad, entre los que se encuentra el valor artístico propiamente dicho, a pesar de que las manifestaciones rupestres no son específicamente artísticas, aunque puedan adquirir una significación importante para la sociedad.

En este sentido, el propio concepto «arte» rupestre, tal y como ha señalado Chapa (2000), procede de un enfoque que emana del propio sustrato de los investigadores, no reflejando un concepto similar en las sociedades pretéritas objeto de estudio[10]. Asimismo, los referidos yacimientos han ocupado una posición central en las distintas hipótesis que, sobre el poblamiento indígena de Canarias, se desarrollaron desde finales del siglo XIX hasta la actualidad (Farrujia, 2014b).

Por consiguiente, entre todas las manifestaciones de los indígenas canarios existen dos que han merecido especial atención históricamente: los grabados rupestres y la momificación. La gestión y el tratamiento museográfico del patrimonio indígena se define a partir de las siguientes directrices básicas:

a) El carácter *amazigh* del patrimonio arqueológico canario no ocupa un papel relevante o adecuado en el discurso académico, y tampoco en la difusión de los conocimientos científicos entre el público en general, debido al desarrollo en las Islas Canarias de una arqueología no «de-construida» y no «descolonizada». En este sentido, este bagaje cultural *amazigh* tiene una mínima presencia en el mecanismo de interpretación del patrimonio en todos los museos y parques arqueológicos canarios. Se infravalora o minimiza la difusión social y académica del carácter *amazigh* del mundo indígena canario. Esta actitud es similar a las tendencias desarrolladas en Europa entre los promotores de otras culturas «altas» (por ejemplo la clásica, la grecolatina) aceptadas a nivel nacional, en detrimento de otras culturas de sustrato, indígenas. Este fenómeno, además, se está produciendo en un momento en el que, la identidad *amazigh* moderna es una idea y, cada vez más, un movimiento que sirve como contrapunto tangible u oposición a las corrientes políticas y sociales islamistas (Maddy-Weitzman, 2012).

b) La recuperación de ciertos tipos de yacimientos arqueológicos (los rupestres) ha creado una estética de recuerdos materiales y una imagen de lo «auténtico», que es totalmente parcial y no representa en absoluto una visión integrada del pasado

---

10 Una discusión teórica sobre el empleo del concepto «arte», aplicado a las manifestaciones rupestres, puede verse en los trabajos de Searight, 2004 o Fraguas, 2006.

indígena. En cierto sentido, se persigue europeizar el pasado indígena, ofreciendo evidencias con una profundidad histórica similar a las europeas, representadas en este caso por «arte» pre-colonial.

c) La definición del pasado indígena de Canarias sobre la base del concepto de cultura, ha generado un inventario de los rasgos culturales, lingüísticos y materiales. Por tanto, la imagen resultante ha sido la de unos pueblos indígenas con una «cultura de museo», desarraigados del campo histórico profundo, carentes de dinamismo y significado, como acontece en otros contextos del planeta. Las consecuencias de este tipo de enfoque no se restringen a los estudios académicos, también se manifiestan en ámbitos como la política, la práctica administrativa, la legislación y la gestión del patrimonio. En este sentido, la preservación de la herencia indígena canaria es un ejemplo típico de objetivación de la cultura, como si se tratase de un organismo de características culturales estáticas y que queda en posesión de la nación. Por tanto, la definición, el inventario y el enfoque de lo que se considera como una «auténtica» cultura indígena, está inmerso en una visión del mundo occidental o globalizado. En pleno siglo XXI, este discurso se desarrolla a partir del mismo tipo de objetos arqueológicos puestos en valor por las sociedades científicas decimonónicas.

d) Las políticas patrimoniales para recuperar el pasado indígena cambian de una isla a otra, debido a las diferentes prioridades de cada Cabildo Insular en la gestión del patrimonio arqueológico, y esto está propiciando una visión distorsionada y fragmentada del pasado indígena[11].

Este legado arqueológico, con todos sus problemas inherentes relativos a su interpretación y gestión, tampoco se ha incorporado a la oferta turística del Archipiélago canario, siempre y cuando exceptuemos el caso de Gran Canaria, a pesar de que el turismo representa la principal actividad económica de las islas desde la década de 1960[12].

Otra cuestión compleja es la necesidad de que los yacimientos arqueológicos visitables estén contemplados específicamente en las diferentes normativas en materia de museos, así como en la propia Ley Estatal de Museos para aquellos casos en los que la gestión de espacios pueda no estar transferida. En estos desarrollos normativos particulares, así como en sus desarrollos reglamentarios propios, deberían quedar reflejadas la necesidad y obligatoriedad de contar con planes estratégicos y criterios consensuados para la puesta en valor de los yacimientos arqueológicos. Así, los yacimientos arqueológicos visitables, generalmente

11 Esta política ha posibilitado la «balcanización» de la arqueología canaria y la aparición de «culturas indígenas insulares», sobre las que se ha incidido, sin base arqueológica objetiva, en algunas publicaciones (véase al respecto: Tejera, 2006). Cada Cabildo ha propiciado la recuperación de «su» pasado indígena distintivo: cada isla habría sido poblada por un grupo étnico definido, con una cultura propia, peculiar. Sin embargo, la realidad arqueológica no permite sostener esta hipótesis fragmentaria e instrumentalista del pasado indígena (Farrujia, 2014b).

12 Un análisis del patrimonio arqueológico canario en relación con el turismo puede consultarse en Chávez *et alii*, 2006, Chávez, y Pérez, 2010 y Farrujia, 2014a.

acompañados de infraestructuras como centros de interpretación o pequeños museos de sitio, no pueden estar sometidos en exclusiva a una ley de patrimonio. Un yacimiento visitable se convierte en una entidad museística desde el momento en que lo tratamos de dotar de un valor y un contenido didáctico que supera el mero interés científico. Por ello, conforme a los postulados desarrollados en otros países, este tipo de enclaves han de ser contemplados específicamente, como señalamos, por las leyes de museos. De otro modo seguiríamos contando con infraestructuras al borde de la ley, con lo que de desamparo y falta de control supone. Las leyes de turismo también deberían entrar a considerar estos nuevos recursos y a tipificarlos.

Bibliografía

Alegre Ávila, J. M. (1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico*. Ministerio de Cultura. Madrid.

Almagro Gorbea, M. (2003): *250 años de Arqueología y Patrimonio histórico*. Madrid: Real Academia de la Historia. Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación. Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Arco Aguilar, M. C. (1998): «Luis Diego Cuscoy y la Arqueología», *Eres (Arqueología),* vol. 8 (1), pp. 7-41.

Bennet, T. (2008): «Anthropological assemblages: producing culture as a surface of government». Working paper, n.º 52. Centre for Research on Socio-Cultural Change (CRESC).

Bethencourt Alfonso, J. (1999 [1912]): *Historia del pueblo guanche. Su origen, caracteres etnológicos, históricos y lingüísticos* (3ª ed.). Vol. I. La Laguna: Francisco Lemus Editor.

Carreiro Lago, F., y Rodríguez Fidel, D. (2015): *El coleccionismo arqueológico en Tenerife*. Colección Papeles de Daute. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Castillo, A. (ed.) (2012): *Actas del Primer Congreso Internacional de Buenas Prácticas en Patrimonio Mundial: Arqueología. (Menorca, 9-13 de abril de 2012).* Madrid: Editora Complutense, pp. 247-259 [en línea]. Disponible en: <https://portal.ucm.es/web/publicaciones/congresos>. [Consulta: 7 de febrero de 2008].

Chapa Brunet, T. (2000): «Nuevas tendencias en el estudio del Arte Prehistórico» [en línea], *Arqueoweb*, 2 (3) Disponible en: <http://www.ucm.es/info/arqueoweb>. [Consulta: 16 de marzo de 2013].

Chávez Álvarez, M. E.; Pérez González, E.; Pérez Caamaño, F.; Soler Segura, J., y Tejera Gaspar, A. (2006): «La gestión del Patrimonio Arqueológico y el turismo en las Islas Canarias (España)» [en línea], *Actas del II Congreso Internacional de Turismo Arqueológico*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://www.academia.edu/2240546/La_gestion_del_Patrimonio_arqueologico_y_el_Turismo_en_las_Islas_Canarias_Espana_>. [Consulta: 15 de julio de 2015].

Chávez Álvarez, M. E., y Pérez González, E (2010): «La gestión e interpretación del patrimonio arqueológico. Nuevos modelos para el desarrollo turístico en Canarias». *Destinos turísticos maduros ante el cambio. Reflexiones desde Canarias*. Edición de R. Hernández Martín y A. Santana Talavera. La Laguna: Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales, pp. 49-70.

Chil y Naranjo, G. (1876): *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Vol. I. Las Palmas de Gran Canaria: Isidro Miranda Impresor-Editor.

Díaz-Andreu, M. (1993): «Theory and ideology in archaeology: Spanish archaeology under the Franco régime», *Antiquity*, 67, pp. 74-82.

Diego Cuscoy, L. (1958): *Catálogo-Guía del Museo. Publicaciones del Servicio de Investigaciones Arqueológicas*. Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

Farrujia de la Rosa, A. J. (2007): *Arqueología y franquismo en Canarias. Política, poblamiento e identidad (1939-1969).* Colección Canarias Arqueológica. Vol. 2. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo de Tenerife.

– (2010): *En busca del pasado guanche. Historia de la Arqueología en Canarias (1868-1968)*. Santa Cruz de Tenerife: Edicion Ka.

– (2014a): *An archaeology of the margins. Colonialism, amazighity and heritage management in the Canary Islands*. Nueva York: Multidisciplinary perspectives in archaeological heritage management. Springer.

– (2014b): *Ab initio. Análisis historiográfico y arqueológico sobre el primitivo poblamiento de Canarias (1342-1969)*. Nueva edición, revisada y ampliada. Prólogo de Jordi Estévez Escalera. Colección Thesaurus. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Farrujia de la Rosa, A. J., y Ode Febles, T. (2016): *El patrimonio indígena de las Islas Canarias. Arqueología y gestión desde los márgenes*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

González Antón, R.; Rosario Adrián, M. C., y Arco Aguilar, M. M. (1998): *Catálogo de la Colección Hermógenes Afonso (Hupalupa)*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias.

González Antón, R.; Balbín Berhmann, R.; Bueno Ramírez, P., y Arco Aguilar, M. C. (1995): *La Piedra Zanata*. Santa Cruz de Tenerife: Organismo Autónomo Insular de Museos y Centros. Cabildo Insular de Tenerife.

González Antón, R.; Arco Aguilar, M. C.; Arco Aguilar, M. M.; Rosario Adrián, C.; Benito Mateo, C.; Rodríguez Martín, C., y Martín Oval, M. (2008). «El pasado imaginado. Reconstituyendo momias». *Mummies and Science. World Mummies Research*. Actas del VI Congreso Internacional de Estudios sobre momias (Teguise, Lanzarote, 20-24 de febrero de 2007). Edición de P. Atoche, C. Rodríguez y M. Ramírez. Santa Cruz de Tenerife.

Goodrum, M. (2009): «The Creation of Societies for the Study of Prehistory and Their Role in the Formation of Prehistoric Archaeology as a Discipline, 1867–1929», *Bulletin of the History of Archaeology*, 19 (2), November, pp. 27-35.

Gracia Alonso, F. (2009). *La arqueología durante el primer franquismo (1939-1956)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Herrera Piqué, A. (1990): *Tesoros del Museo Canario*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Madrid: Editorial Rueda.

Lanzarote Guiral, J. M. (2011): «History of National Museums in Spain: A history of Crown, Church and People». *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen (Bologna, 28-30 april 2011). Edición de Aronsson y Elgenius. EuNaMus Report No. 1. Linköping. Suecia, pp. 847-880.

– (2015): «Del gabinete de curiosidades al museo público: el papel de las instituciones en la historia de la antropología canaria». *Orígenes. Enfoques interdisciplinares sobre el poblamiento indígena de Canarias*. Edición de A. J. Farrujia de la Rosa. Colección Thesaurus Arqueología. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, pp. 225-274.

Lorre, Ch. (2008): «La collection préhistorique égyptienne du musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye, France». *Egypt at its Origins*, 2. Proceedings of the International Conference «Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt». Toulouse, France (5-8 september 2005). Edición de Midant-Reynes y Tristant. Peeters (OLA 172). Leuven / Louvain, pp. 1231-1236.

Lozny, L. R. (ed.) (2011): *Comparative Archaeologies: A Sociological View of the Science of the Past*. Berlin: Springer.

Maddy-Weitzman, B. (2012): *The berber identity movement and the challenge to North African states*. Austin: University of Texas Press.

Maicas, R., y Mederos Martín, A. (2016): «Arqueología Canaria en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. 34, pp. 441-452.

Maier Allende, J. (2000): «La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia». *Arqueología Peninsular. Historia, teoría y práctica*. 3.º Congreso de Arqueología Peninsular (Utad, Villa Real.

Portugal, septiembre de 1999). Coordinado por V. Oliveira Jorge. Vol. I. ADECAP. Oporto, pp. 213-236.

– (2002): «Arqueología sevillana finisecular». *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX*, I Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes, J. Sevilla: Universidad de Sevilla. Fundación El Monte, pp. 61-87.

– (2007): «La historia de la Arqueología en España y la Real Academia de la Historia: balance de 20 años de investigación». *Una nueva mirada sobre el patrimonio histórico. Líneas de investigación arqueológica en la Universidad Autónoma de Madrid*. Coordinado por S. González Reyero, M. Pérez Ruiz y C. I. Bango García. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 79-142.

Martínez Díaz, B. (2002): «Veinte años de arqueología en el Estado de las Autonomías». *Historiografía de la arqueología española. Las Instituciones*. Edición de S. Quero Castro y A. Pérez Navarro. Madrid: Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid, pp. 223-239.

Mederos Martín, A. (2003): «Islas Canarias». *250 años de Arqueología y Patrimonio*. Edición de M. Almagro Gorbea y J. Maier. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 195-207.

Mederos Martín, A., y Escribano Cobo, G. (2011): *Julio Martínez Santa-Olalla, Luis Diego Cuscoy y la Comisaría Provincial de Excavaciones Arqueológicas de las Canarias Occidentales (1939-1955)*. Colección Canarias Arqueológica, 5. Sevilla: Organismo Autónomo de Museos y Centros. Cabildo de Tenerife.

Ortiz García, C. (2016): «Antigüedades guanchinescas. Comercio y coleccionismo de restos arqueológicos canarios» [en línea], *Culture & History Digital Journal,* 5 (2), December 2016. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2016.017>. [Consulta: 22 de enero de 2017].

Pérez de Barradas, J. (1939): *Estado actual de las investigaciones prehistóricas sobre Canarias. Memoria acerca de los estudios realizados en 1938 en «El Museo Canario»*. Las Palmas de Gran Canaria: Publicaciones de El Museo Canario.

Ruiz Zapatero, G. (2009): «La divulgación arqueológica: las arqueologías ocultas», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, vol. 19, pp. 11-36.

Saiz Martín, E. (2004): «La acomodación del Patrimonio Histórico al Estado Autonómico. Regulación normativa, etc» [en línea], *PH*, 48, Abril. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/viewFile/1728/1728>. [Consulta: 19 de abril de 2015].

Schnapp, A. (1999): *The discovery of the past. The origins of Archaeology*. Madrid: British Museum Press.

Searight, S. (2004): *The Prehistoric Rock Art of Morocco. A study of its extensión, environment and meaning*. BAR International Series, 1310. Oxford: Archaeopress.

Simic, M. (2006): «Capturing the past: An anthropological approach to the modernist practices of the history production in the ethnographic museums». *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu*, pp. 25-42.

Tejera Gaspar, A. (2006): «Los libio-bereberes que poblaron las Islas Canarias en la Antigüedad». *Canarias y el África Antigua*. Edición de A. Tejera *et alii*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 81-105.

Tejera Gaspar, A.; Jiménez González, J., y Allen, J. (2008): *Las manifestaciones artísticas prehispánicas y su huella*. Historia Cultural del Arte en Canarias. Vol. I. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.

Verneau, R. P. (1892): *Cinq années de séjour aux Îles Canaries*. Paris: A. Hennuyer, Imprimeur-Éditeur.

La evolución de la museografía en el discurso expositivo del Museo Nacional de Arte Romano

The development of the museography on the exhibition discourse in the Museo Nacional de Arte Romano

Cristina Eugenia Íscar Gamero (cristinaig@unex.es)
Universidad de Extremadura

Resumen: A través de los fondos documentales del Museo, se analizarán las museografías adoptadas en el pasado del Museo Nacional de Arte Romano, desde sus orígenes como Museo Arqueológico de Mérida, con las reorganizaciones museográficas llevadas a cabo por J. R. Mélida (1929) y su director J. Álvarez Sáenz de Buruaga (1945-1985). La evolución del discurso expositivo llegará de la mano del arquitecto Rafael Moneo, junto a su director y conservadores, en la construcción de la nueva sede del Museo: la influencia romana en cada detalle, el diseño museográfico, la iluminación, la flexibilidad en un espacio diáfano y la integración del espacio arqueológico; buscando la puesta en valor del yacimiento emeritense narrando la vida cotidiana de una colonia romana. Recientemente, poniendo en valor la diacronía de Mérida como fuente inagotable de patrimonio arqueológico, se han realizado nuevas actualizaciones museográficas, como la introducción de nuevas tecnologías y recursos de accesibilidad, según las necesidades de la colección y sus usuarios.

Palabras clave: Arqueología. Patrimonio. Museología. Recursos expositivos. Mérida.

Abstract: This paper will analyze, using the archives of the museum, the museographic resources used in the Museo Nacional de Arte Romano. The first reorganization in the museography of the Museo Arqueológico de Mérida was done by J. R. Mélida at 1930, and later by its director J. Álvarez Sáenz de Buruaga (1945-1985). The development of the exhibition discourse was conducted by the architect Rafael Moneo, together with the director and the curators, building the new exhibition of the Museo Nacional de Arte Romano: the roman influence in each feature, the museographic design, the lighting, the flexibility in a diaphanous space and the inclusion of the archaeological site. The aim was to highlight the archaeological site of Merida and tell about the daily life in a roman colony. In the last years, new museographic resources have been introduced in the museum as new technologies and accesibility resources, depending on the users and the collection necessities.

Keywords: Archaeology. Heritage. Museology. Exhibition Resources. Mérida.

Los inicios de la musealización en Mérida (Badajoz) surgen, como en muchos museos arqueológicos españoles, tras las desamortizaciones de Mendizábal, quien otorga bienes inmuebles expropiados a la Iglesia para acercar la cultura y el patrimonio a la sociedad. En nuestro caso, será la Real Orden del 26 de marzo de 1838 y la del 10 de junio de 1838, las que permita la creación de un museo para «depósito de antigüedades» (Nogales, y Álvarez, 2012: 20). Para ello, se cede el edificio de la iglesia de Santa Clara, pero no será su uso único, ya que la colección emeritense compartirá espacio con un almacén de harinas, escuela femenina, teatro, etc. A finales del siglo XIX, grandes serán los esfuerzos de la Subcomisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Mérida –creada en 1866–, y de eruditos locales, como Pedro María Plano, para lograr su uso exclusivo como espacio museístico. La Subcomisión reclamó esto en varias ocasiones, siendo clave la visita del rey Alfonso XII y de Cánovas del Castillo para conocer los monumentos (1878), cuando se denota la necesidad de un museo para tan magníficas piezas. Se decide organizar con cierta intención expositiva la amplia colección de piezas arqueológicas que se acumulaba en las salas de la iglesia. En este momento se utilizarán dos espacios –la nave central y la sacristía[1]–, para exponer de manera abigarrada y sin ningún criterio museológico ni temática, todo tipo de piezas –piezas visigodas, togados, bustos, relieves, piezas de pequeño formato en una vitrina–; utilizando incluso, los propios elementos arquitectónicos romanos como soportes para las esculturas (fig. 1).

La gran etapa de desarrollo para la arqueología emeritense se dará con la llegada del arqueólogo y museólogo, José Ramón Mélida para realizar el *Catálogo Monumental y Artístico de*

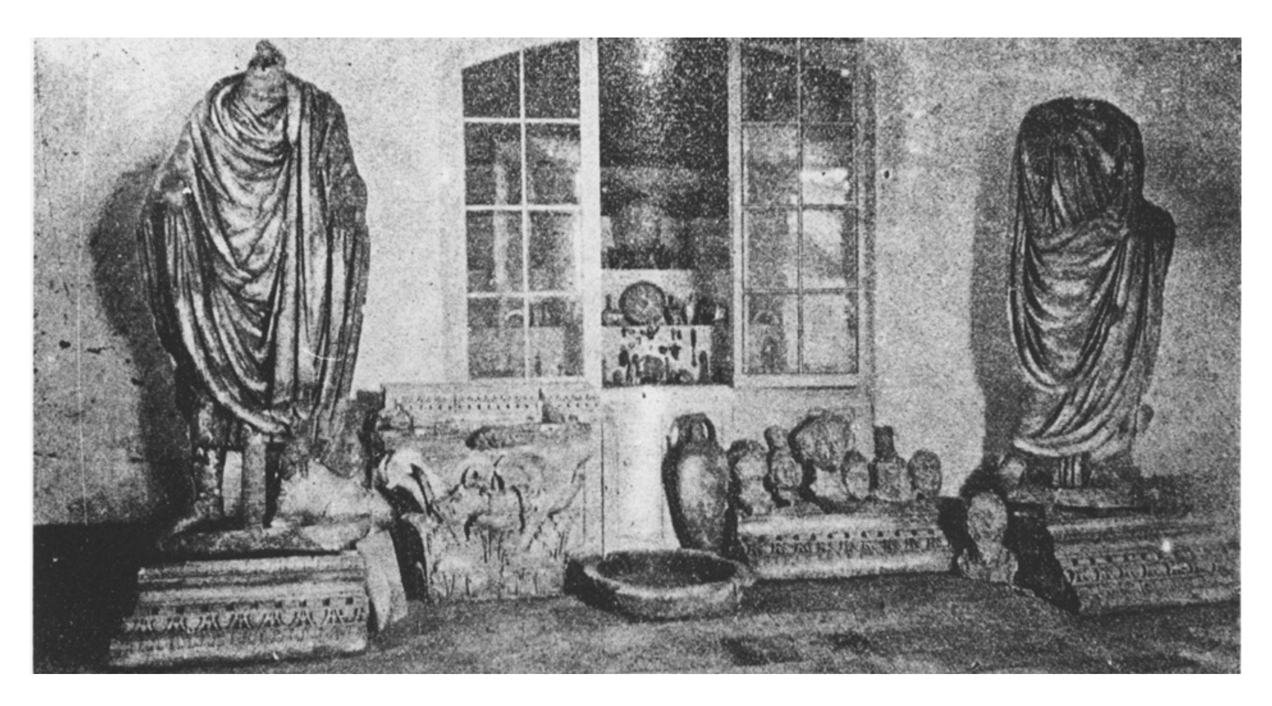


Fig. 1. Colección emeritense en la Iglesia de Sta. Clara (sacristía), por la Subcomisión de Monumentos. Pedro María Plano (1894). Copia Archivo Documental M.N.A.R. I.D. 0852.

1 Plano, 1894.



Fig. 2. Esculturas romanas emeritenses expuestas en la Iglesia de Sta. Clara (1911-1929). Archivo Documental M.N.A.R. Código I.D. 0362.

Badajoz; quien junto al erudito local Maximiliano Macías, impulsarán las grandes excavaciones del teatro, el anfiteatro, el circo y el Cerro de San Albín (1910). Estas excavaciones nutrieron al Museo Arqueológico de Mérida de esculturas de gran calidad, bustos y epígrafes de gran importancia histórica y artística.

Este nuevo montaje expondrá las esculturas sobre pedestales cúbicos, monumentalizándolas, y se organizarán según su lugar de procedencia, adoptando los primeros criterios museológicos en su exposición. Si bien, algunas piezas siguen exhibiéndose sobre elementos arquitectónicos como basas o capiteles, como la Venus del Mitreo, el Mercurio del Cerro de San Albín o la esfinge expuesta en la misma sala. Además, los primeros mosaicos arrancados se llevan al Museo y se exponen en sus paredes, descontextualizados, como el Mosaico de Baco y Arianna de Annius Ponnius. En cuanto a los retratos, se exponen con un incipiente intento de musealización, sobre pedestales cúbicos de granito (fig. 2).

Las progresivas y fructuosas excavaciones llenarán el Museo de nuevas y magníficas piezas arqueológicas que incrementarán notablemente la colección y provocarán un abigarramiento en los pocos espacios expositivos de la iglesia de Santa Clara, siendo muy complejo atender las necesidades de conservación de las mismas y su correcta exhibición al público.

No será hasta 1929, tras muchas reclamaciones de Macías y de Mélida, que la iglesia de Santa Clara se destine exclusivamente para el uso del espacio solo como Museo Arqueológico de Mérida. Será en este momento y debido al gran volumen de la colección, cuando Macías y Mélida decidan reorganizarla según criterios museológicos y con novedosos recursos museográficos. En esta nueva exposición, que tendrá lugar entre 1929 y 1930, jugará un papel fundamental Mélida como museólogo. Ya a finales del siglo XIX había realizado estudios sobre la museología francesa que había puesto en práctica en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), organizando las piezas con un sentido museológico y en relación a su procedencia, estilo o escuela (Hernández, 2010). Este mismo planteamiento será el que lleve a cabo en Mérida.

En primer lugar, era necesaria una reorganización de una colección voluminosa y variada y plantear unos recursos museográficos adecuados a las piezas y el espacio expositivo. La exposición se sitúa en la cabecera de la iglesia con los siguientes recursos: (fig. 3)

1. Las esculturas de gran formato se organizaron según su procedencia, expuestas sobre plintos pintados en negro y con bases blancas separados de los pilares. En el pie del plinto se pintó en letras blancas el nombre de la divinidad o personaje a modo de cartela.



Fig. 3. Nuevo montaje museográfico de las colecciones emeritenses en el Museo de Mérida (1929-1930). Archivo Documental M.N.A.R. Código I.D. 0253.

2. Varias piezas destacadas presentaban una numeración visible que se correspondían con la de una guía que se entregaba al visitante.

3. Se construyó un muro que servía de fondo para estas grandes esculturas, abriendo un acceso a la reorganizada Sala de Epigrafía, donde se exponía sobre pared, el Mosaico de Baco y Arianna.

4. Los elementos arquitectónicos del teatro se exponían entonces como piezas arqueológicas, no como pedestales de otras piezas, ubicándolos sobre el muro en su función y recreando estéticamente su ubicación original.

5. Se pintó el zócalo en todo el espacio expositivo en color rojo pompeyano para destacar el mármol blanco de las piezas.

6. Se diseñaron vitrinas de hierro para exponer, organizadas, las piezas de pequeño formato.

7. La colección de piezas visigodas prácticamente no sufrió modificaciones desde su montaje a principios del siglo xx. Únicamente se pintó el zócalo rojo y se retiraron algunas piezas para aliviar el abigarramiento.

Tras la Guerra Civil, en los años cuarenta destacamos la figura de Octavio Gil Farrés, breve director del Museo entre 1941 y 1944, como integrador de nuevos recursos museográficos. Con un objetivo introductorio y didáctico, incluyó mapas de diferentes períodos históricos de Mérida que situó en la entrada del Museo, como recurso introductorio a la exposición y para una mejor comprensión del discurso expositivo.

En 1945 aparecerá en el panorama emeritense la otra gran figura museística del Museo de Arqueología de Mérida: don José Álvarez Sáenz de Buruaga, director del Museo entre 1945 y 1985. A mediados y finales de los años cuarenta, se produjo un ingreso masivo de piezas, procedentes de las excavaciones emeritenses, que volvió a provocar un abigarramiento expositivo y que obligó a una reorganización de la colección en la década de los cincuenta. Además, el nuevo Director dotará las salas de nuevas vitrinas para contener las piezas de pequeño formato, reorganizadas por materias. Además, equipará a la institución de biblioteca, despachos y archivos, configurando así la iglesia de Santa Clara en un espacio museístico moderno.

Desde mediados de los años cincuenta y la década de los sesenta, se producirá una reorganización museográfica debido a ese notable incremento de piezas y con motivo de la celebración en Mérida del XI Congreso Nacional de Arqueología (1969). Las actualizaciones museográficas que se llevaron a cabo fueron las siguientes: (fig. 4)

1. Reorganización de las esculturas de gran formato debido a la alteración de su orden por el incremento de piezas expuestas.

2. Todas las esculturas se elevan sobre pedestales frente al zócalo rojo de la cabecera, donde también se exponen en altura los elementos arquitectónicos.



Fig. 4. Incremento notable de piezas en el Museo. Incorporación de vitrinas para pequeño formato (1944-1948). Foto: A. de la Barrera. Archivo Documental M.N.A.R. Código I.D. 54-IV-31.

3. Los bustos y retratos se exponen sobre soportes cúbicos de granito sobre soportes metálicos y se exponen alternados entre las grandes esculturas.

4. Las vitrinas diseñadas por Mélida y Macías en los años treinta se reforman y las piezas de pequeño formato se reordenan por materias aportando coherencia.

5. Por primera vez se reorganiza la sala que contiene la colección de piezas visigodas, que como anteriormente se ha mencionado, había mantenido prácticamente su exposición desde principios del siglo xx. En 1964, las piezas se reorganizan junto a las añadidas a la colección y se reinstalan con una nueva organización museológica, más coherente y ordenada. Las pilastras se instalan sobre pedestales, cerca de los muros y los canceles y cimacios se exponen en altura (fig. 5).

6. Varias piezas expuestas se trasladan a los almacenes, actualizando el discurso expositivo y configurando un espacio más diáfano, aligerando visualmente las piezas entre sí.

Álvarez Sáenz de Buruaga reclamará en varias ocasiones a las instituciones la necesidad de un nuevo edificio, un museo específico para la colección, a la altura del prestigio y el volumen del yacimiento y de las piezas emeritenses. La respuesta llegará con la promulgación del Real Decreto del 10 de julio de 1975, coincidiendo con el Bimilenario de la ciudad, en el que se otorga la titularidad de Museo Nacional de Arte Romano al Museo Arqueológico de Mérida. Es por tanto el momento de proyectar una nueva sede.



Fig. 5. Remodelación de la colección visigoda con motivo del XI Congreso Nacional de Arqueología. Foto: M. de la Barrera Ocaña (1964). Archivo Documental M.N.A.R. Código 0546.

El proyecto se otorga al arquitecto Rafael Moneo Vallés y se desarrollará entre 1980 y 1985. El solar escogido, junto al teatro y al anfiteatro romanos, aporta al nuevo Museo una mayor accesibilidad y una mayor conexión de las piezas expuestas con su contexto arqueológico, además de incluir la posibilidad de ampliación del edificio en caso de ser necesario.

Moneo es un arquitecto que bebió de Roma en su formación, ciudad en la que vivió, influido por sus monumentos. En lugar de proyectar un edificio contemporáneo, optó por una solución arquitectónica que estuviera en consonancia con su contenido. En un primer momento, proyecto una galería clásica de esculturas en la nave central y un espacio de almacén visitable en la planta superior. Será en este momento cuando se configure por oposición el equipo de conservadores del Museo –José María Álvarez Martínez, director hasta hace breves fechas, Trinidad Nogales, Pilar Caldera y José Luis de la Barrera– quienes junto al Director colaboran con Moneo en el diseño del proyecto museológico definitivo. El objetivo del discurso expositivo era explicar lo que supuso la civilización romana y la importancia histórica y arqueológica de la colonia *Augusta Emerita* a través de su destacada colección.

En septiembre de 1985, se cierra la iglesia de Santa Clara y se procede a la limpieza y traslado de las piezas al nuevo edificio. En mayo de 1986, ya estaba concluida la nave central, se exponen las esculturas de gran formato y se abre ese espacio al público. La inauguración oficial del Museo Nacional de Arte Romano se produjo al fin en septiembre

de 1986. Los recursos museográficos y el discurso expositivo marcaron un diálogo perfecto entre la obra continente de Moneo y la colección emeritense: (figs. 6 y 7)

1. En todos los espacios expositivos, Moneo proyecta el uso de materiales y técnicas romanas (ladrillo a baja cocción, calefacción de suelo radiante) y reproduce las dimensiones de monumentos romanos (los arcos de las naves reproducen las proporciones del Arco de Trajano de Mérida).

2. Se distribuyen en la planta principal las principales esculturas de las grandes excavaciones, elementos arquitectónicos, la reconstrucción de la estancia de una vivienda y el gran frente del foro. Las esculturas se disponen sobre pedestales de granito, bloques geométricos que se adaptan a la morfología de la pieza y aseguradas con anclajes metálicos. Los elementos arquitectónicos se exponen sobre los muros, en altura. El discurso expositivo organiza las piezas según la excavación de procedencia y la temática de la vida pública de la colonia (edificios de espectáculo, religiones, mundo funerario, ambiente doméstico y vida pública). Se



Fig. 6. Traslado de las piezas para el nuevo montaje museográfico (1985-1986). Archivo Documental M.N.A.R. Código R. 450, 15.



Fig. 7. M.N.A.R. Alzado de las tres plantas expositivas.

incluyen algunas vitrinas metálicas para piezas frágiles o de pequeño formato, amplias y decoradas con estucado romano para resaltar las piezas.

3. La planta intermedia se organiza por materias, donde las piezas de pequeño formato se exponen en vitrinas metálicas, diseñadas por Moneo.

4. La planta superior se dedica a una temática más especializada.

5. La flexibilidad de un gran espacio diáfano permite ver las piezas expuestas desde diferentes puntos de vista y alturas, lo que permite apreciar vistas y detalles diferentes. Por ello se exponen los grandes mosaicos en las paredes, lo que permite contemplarlos en detalle desde las tres alturas.

6. En toda la exposición se introducen como recurso museográfico cartelas para cada pieza y paneles introductorios y explicativos.

7. La iluminación es principalmente natural, cenital a través de los lucernarios de la cubierta y las ventanas laterales, aportando una luz indirecta a las piezas. La iluminación es idónea para la contemplación de esculturas. Se implanta luz artificial en las vitrinas y en zonas de menor iluminación de la primera y segunda plantas.

8. El proyecto presentaba la novedad de integrar el espacio arqueológico excavado en el solar del Museo y que formase parte de la colección. Espacios domésticos, necrópolis, un tramo de calzada y parte del *specus* del Acueducto de San Lázaro ayudan a contextualizar la colección y aportan la conexión entre el espacio urbano y las piezas arqueológicas.

9. Moneo diseña en el proyecto un túnel en la cripta que conecta directamente el Museo con el Teatro y el Anfiteatro para contextualizar mejor la colección expuesta.

A finales de los ochenta y durante la década de los noventa, el nuevo director don José María Álvarez Martínez y el equipo de Conservadores del M.N.A.R. realizarán actualizaciones en el discurso expositivo, se incluyeron nuevas piezas en la colección y se introducen nuevos elementos museográficos. Entre estos recursos destacamos:

1. La implantación de un sistema de ventilación y aire acondicionado para mejorar la climatización de las piezas ante los grandes contrastes térmicos de la ciudad.

2. La construcción de un columbario en la sala de ámbito funerario de la primera planta, que aporta una mayor contextualización a las urnas cinerarias.

3. La reorganización de las salas de la planta superior incluyendo dos salas dedicadas al retrato privado masculino y femenino, con una musealización muy cuidada (fig. 8).

4. Se transforma la pequeña sala de exposiciones temporales en la tienda del Museo.

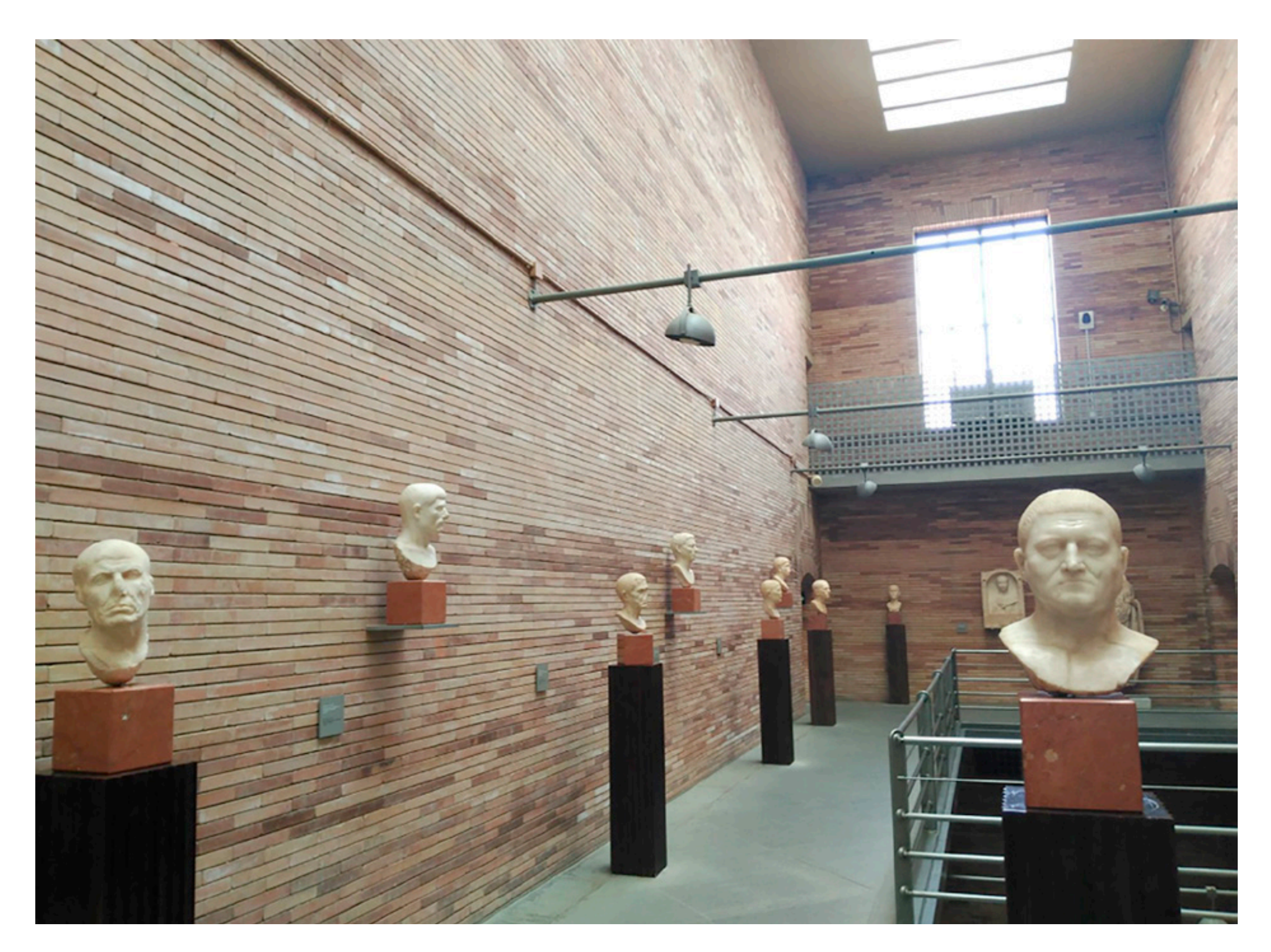
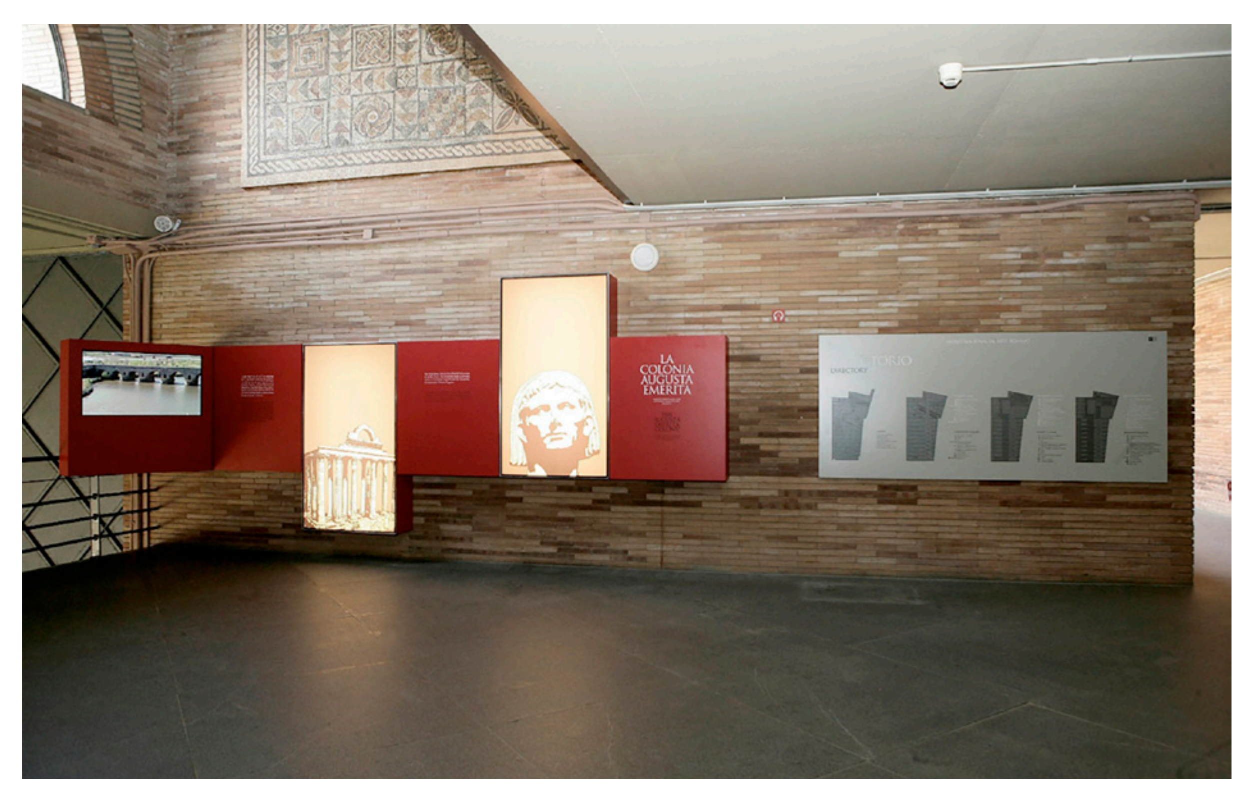


Fig. 8. M.N.A.R. Planta superior. Sala de retrato masculino.



Figs. 9. Remodelación museográfica (Empty S. L., 2007). Multimedia introductorio y nueva panelería.

5. El desarrollo de ciclos de grandes exposiciones temporales, ubicadas generalmente en la nave central, proyectada por museólogos y técnicos especializados.

6. La musealización de espacios de la cripta que ayuda al usuario a la comprensión del espacio arqueológico.

A partir del siglo xxi, las actualizaciones museográficas en el M.N.A.R. han estado más enfocadas hacia el incremento de la accesibilidad a todos sus espacios y a la renovación del discurso expositivo junto a la implantación de nuevas tecnologías, así como la inclusión de recursos que aporten sostenibilidad al edificio y a la exposición.

En 2007 se llevó a cabo una actualización museográfica, proyecto a cargo de la empresa Empty, S. L., que interviene implementando un multimedia introductorio en la entrada del Museo; renuevan la panelería e introducen hojas de sala explicativas reutilizables; junto a una renovación de la museografía en las vitrinas de la Sala de Numismática (fig. 9).

En la búsqueda de la mejora de la accesibilidad, se han eliminado diversas barreras físicas y se han implantado sistemas de audioguía para usuarios con dificultad visual, destacadas en las piezas con una señalética roja, y un sistema de signoguías para usuarios con dificultad auditiva, destacadas con una señalética blanca.

En cuanto a las nuevas tecnologías, se han realizado desde el Departamento de Investigación, proyectos de reconstrucción digital en 3D como el del Conjunto de Eneas. Esto aporta una mejor comprensión para el usuario del Museo ante piezas incompletas y de difícil interpretación. Se realizó la reconstrucción a través de un proyecto nacional de investigación, a partir de fragmentos escultóricos del Museo, desde el Departamento de Investigación, por P. Merchán, S. Salamanca, A. Adán y T. Nogales Basarrate (2009). En cuanto a su proyección científica se participó igualmente con el Mercati e Foro di Traiano. Museo dei Fori Imperiali (Roma) en el espacio expositivo del museo romano sobre el Modelo de Foro de Augusto en la península ibérica, reconstruyendo con moldes de silicona el Conjunto de Eneas a partir del 3D hecho en Mérida, dentro del «Proyecto de instalación y réplica del Grupo de Eneas del M.N.A.R.».

En los últimos años, se han producido renovaciones museográficas y museológicas como la realizada en 2014 por la que se reorganizó la sala de ámbito funerario de la planta baja, en la que se introdujeron piezas como ejemplo de todos los rituales funerarios romanos (inhumación, incineración, libaciones, etc.). Asimismo, se actualizó la museografía de varias vitrinas donde se cambiaron los soportes de algunas piezas pequeño formato en la planta baja, y progresivamente se está sustituyendo la iluminación artificial por bombillas LED para aportar sostenibilidad y mejorar la conservación de las piezas.

En cuanto a la evolución museográfica en los espacios de exposición temporal, como se ha comentado anteriormente, del pequeño espacio de la tienda –solo utilizado en los primeros años para algunas exposiciones temporales como «Conservación y Restauración en

el M.N.A.R.» (1988) se pasó a un ciclo de grandes exposiciones temporales presentadas en la nave central del Museo: «La mirada de Roma» (1995) o «Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana» (2002). Ya en el siglo XXI, se reutilizará el espacio dedicado a sala de restauración de piezas grandes de la planta principal como sala de exposiciones temporales, tales como: «El Consorcio y la arqueología emeritense. De la excavación al museo» (2012/2013) o «Que la tierra te sea leve» (2014).

Como complemento a la colección permanente y a las exposiciones temporales, surge una renovación museológica en la planta superior del Museo, destinada a temas más especializados, donde se utiliza un espacio como «Sala temática». En ella se realizan pequeñas exposiciones anuales, donde las piezas mantienen una unidad temática sobre una cuestión de la vida romana que no se aborda en la colección permanente. Las piezas expuestas suelen proceder de los almacenes del Museo, permitiendo a los usuarios contemplar piezas que habitualmente no se exponen. Como recursos museográficos se suelen reaprovechar soportes de otras exposiciones, se introducen paneles explicativos sobre la temática y las piezas, se exponen piezas de pequeño formato en dos vitrinas, sobre soportes exentos o sobre el muro de la sala. En los últimos años se han desarrollado exposiciones temáticas como «Sexo, desnudo y erotismo en Augusta Emerita» (2015) o «Exvoto. Las terracotas del santuario romano de Calvi en el M.N.A.R.» (2016).

En la misma línea, buscando la contextualización de las piezas o del espacio arqueológico del museo, junto a las actualizaciones ya mencionadas, hay que destacar la restauración del «Mosaico Nilótico», que se llevó a cabo en 2012 y que se decidió exponer sobre el suelo de una sala, en lugar de situarlo en los muros del Museo. Inicialmente, los mosaicos fueron expuestos en los muros del Museo ya que se contaba con una gran cantidad de ejemplares arrancados de sus espacios originales. Se exponen sobre los muros debido a su gran tamaño y al espacio diáfano y la flexibilidad del Museo, que permiten ver los detalles desde diferentes alturas. Aun así, es sabido que la situación original de los mosaicos no es en estos casos parietal, sino sobre suelo. En este caso, los conservadores del Museo consideraron conveniente la posibilidad de restaurar este gran ejemplar y exponerlo sobre suelo para contextualizar su función original como pavimento. De esta manera, se puede contemplar actualmente la restauración de este mosaico y se puede contemplar en altura para apreciar mejor cada detalle desde la planta intermedia.

Por último, merece la pena destacar todos los esfuerzos llevados a cabo en el Museo por contextualizar las piezas y el espacio arqueológico de la cripta desde el recreacionismo histórico. Se han realizado diferentes actividades recreacionistas utilizando el espacio y elementos museográficos del Museo, la más reciente en *Fvnvs* (2017), la recreación de un funeral romano en la cripta, aprovechando la musealización de las necrópolis de este espacio, contextualizándola.

Para concluir, destacar las proyecciones de futuro del M.N.A.R. La primera de ellas, que está siendo ya llevada a cabo, es el Proyecto de Ampliación del Museo Nacional de Arte Romano, realizado también por Rafael Moneo. Este proyecto busca continuar la obra del arquitecto con un lenguaje renovado. El solar fue excavado en el verano de 2016, hallando restos arqueológicos de ámbito funerario y continuidad del acueducto de San Lázaro (Sabio, y

Murciano, 2017). El proyecto inicial para la ampliación del Museo se destinaba a incrementar el espacio para un nuevo salón de actos, nuevos despachos y espacios administrativos y ampliación del espacio para exposiciones temporales. Recientemente, en febrero, se han parado las obras debido a la importancia de los restos arqueológicos hallados. Esto ha provocado la modificación del proyecto por parte del estudio de Moneo para incluir estos hallazgos en la ampliación. EL Director del M.N.A.R. da como fecha aproximada de inauguración de la ampliación abril de 2018 (Morcillo, 2017) (fig. 10).

El otro gran proyecto de futuro del Museo Nacional de Arte Romano, aprobado y proyectado, pero aún no llevado a cabo, es la construcción del nuevo edificio que albergará la Sección Visigoda. Actualmente, la colección visigoda sigue expuesta en la iglesia de Santa Clara con una renovación museológica que se llevó a cabo en 2007. Como ya sucedió anteriormente en este espacio, la colección necesita unas condiciones arquitectónicas y museográficas que acerquen estas piezas al resto de la colección del M.N.A.R. y que renueven y actualicen el discurso expositivo a la altura de la importancia de las piezas visigodas. El solar escogido uniría el M.N.A.R. con el espacio arqueológico del teatro y el anfiteatro. El proyecto arquitectónico es el de un edificio contemporáneo, que albergaría un proyecto museográfico que distribuirá en 12 salas, piezas de la colección del M.N.A.R. desde la etapa Bajoimperial hasta la dominación omeya de la ciudad.

Bibliografía

Álvarez Martínez, J. M.ª (1987): «El Museo Nacional de Arte Romano», *Revista de Estudios Extremeños,* vol. XLIII, 2, pp. 285-310.

– (2001): «Ampliaciones y transformaciones en los museos: el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Actas del XI Curso Monográfico sobre el Patrimonio Histórico.* Reinosa, pp. 25-34.

– (2005): «El Museo Nacional de Arte Romano», *RdM. Revista de Museología: Publicación científica*

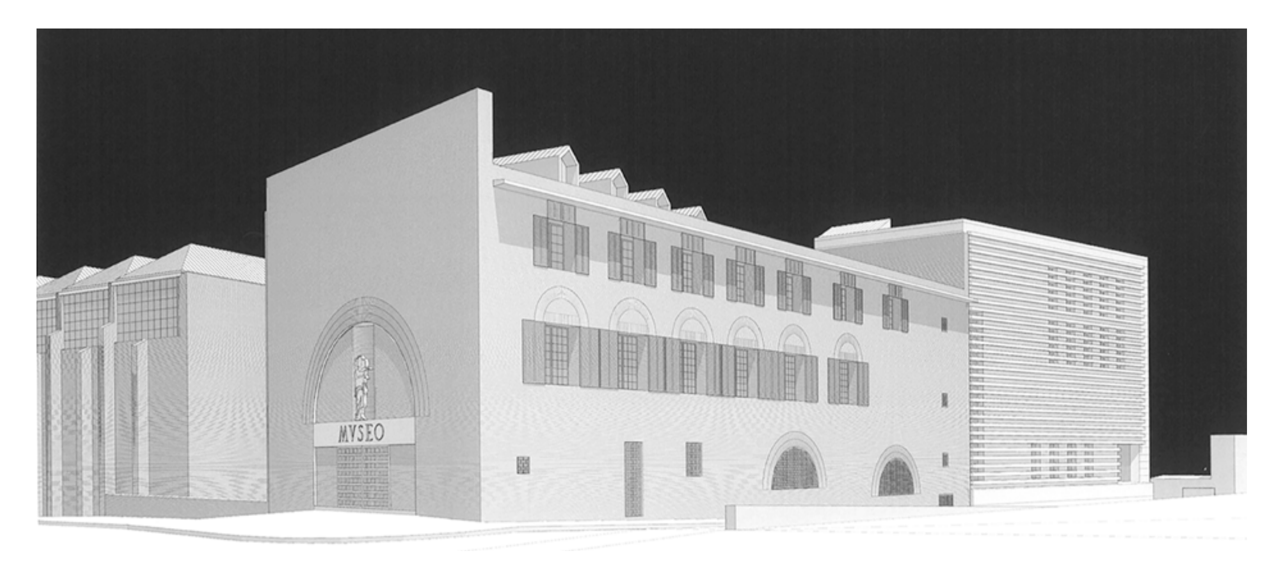


Fig. 10. Proyecto de Ampliación para el Museo Nacional de Arte Romano. Rafael Moneo (2016-2018). Fuente: Museo Nacional de Arte Romano.

al servicio de la comunidad museológica, n.º 32, pp. 75-82.
– (2006): «José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995), impulsor de la arqueología emeritense», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales,* n.º 2, pp. 184-197.
– (2008): «Perspectivas de futuro para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Actas del III Encuentro Internacional de Actualidad en Museografía*. Mérida, pp. 205-221.

Barrero Martín, N.; Murciano Calles, J. M., y Velázquez Jiménez, A. (2014): *Catálogo del Archivo de Fotografía Antigua del MNAR*. Badajoz: Fundación de Estudios Romanos, Museo Nacional de Arte Romano y Fundación MAPFRE.

Barrero Martín, N., y Sabio González, R. (2012): *Museo Nacional de Arte Romano 25 años de una nueva sede*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Bendala Galán, M. (1996): «Museo de Mérida. De la Iglesia de Santa Clara al Museo Nacional de Arte Romano», *Anas,* vols. 7-8 (1994-1995), pp. 21-29.

De la Barrera Antón, J. L. (1988): «El Museo Nacional de Arte Romano y la Herencia Clásica», *Boletín de la ANABAD,* tomo 38, n.º 3, pp. 119-128.

Fernández Galiano, L. (2001): «Se construye con ideas. Rafael Moneo: una conversación», *Arquitectura Viva*, vol. 77, pp. 71-73.

Frenchilla, J. (1985): «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Paseando por el museo», *Revista Arquitectura*, 1980-1985, pp. 113-138.
– (1986): «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. El carácter es la construcción», *Lápiz*, n.º 37, pp. 51-54.

González, A.; Lahuerta, J. J.; Arnaldo, J.; Blasco, S.; Robles, R., y Seisdedos, I. (2016): «El Museo Nacional de Arte Romano, 1986», *Museografías*. Madrid: La Oficina de Arte y Ediciones, pp. 12-13.

Hernández Hernández, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Ediciones Trea.

Moneo Vallés, R. (1987): «El Museo Nacional de Arte Romano», *Museum*, n.º 155, vol. XXXIV/3, pp. 192-196.

Moneo, R., y Zambrano, J. C. (1999): «Museo Nacional de Arte Romano», *Península*, n.º 9, pp. 46-54.

Morcillo, M. A. (2017): «Paralizan las obras de la ampliación del Museo Romano y se modifica el proyecto» [en línea], *Periódico Hoy*, 22 de febrero de 2017. Disponible en: <http://www.hoy.es/merida/201702/22/paralizan-obras-ampliacion-museo-20170222003737-v.html>. [Consulta: 28 de marzo de 2017].

Morteo, E. (1988): «Rafael Moneo. L'interno del Museo di Arte Romana a Merida», *Domus,* n.º 690, pp. 52-61.

Nogales Basarrate, T. (1988): «Planteamientos para la instalación del M.N.A.R., las salas de retratos», *Boletín de la ANABAD,* tomo 38, n.º 3, pp. 129-138.
– (1990): «Tratamiento museológico de la escultura romana: el M.N.A.R.», *Boletín de la ANABAD*, tomo 40, n.º 4, pp. 117-128.
– (2010): «Museo Nacional de Arte Romano: un Museo para la Lusitania Romana», *RdM. Revista de Museología: Publicación Científica al servicio de la comunidad museológica*, n.º 49, pp. 72-79.

Nogales Basarrate, T., y De la Mosquera Müller, J. L. (1988): «La colección visigoda emeritense, en una instalación provisional», *Boletín de la ANABAD*, tomo 38, n.º 4, pp. 521-532.

Nogales Basarrate, T., y Álvarez Martínez, J. M.ª (1988): *150 años en la vida de un Museo. Museo de Mérida 1838-1988*. Madrid: Ministerio de Comercio, Secretaría Técnica, Gabinete de Publicaciones.
– (1995): «Un museo y sus exposiciones. Reflexiones en torno al M.N.A.R.», *Proserpina, Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia,* n.º 12, pp. 89-109.
– (2008): «Museo Nacional de Arte Romano: un museo abierto a la sociedad», *Actas del XIX Curso Monográfico sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa, pp. 289-308.
– (2012): «La Desamortización de Mendizábal y los primeros tiempos del Museo Arqueológico de Mérida», *Revista de Estudios Extremeños,* vol. 68, n.º 3, pp. 1025-1046.

Plano y García, P. M. (1894): *Ampliaciones de la Historia de Mérida*. Mérida.

Sabio, R., y Murciano, J. M. «Intervención arqueológica para la ampliación del M.N.A.R.», *Boletín Foro*, n.º 86, pp. 3-4.

El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia y la creación de los museos de arqueología en España

The Cabinet of Antiquities of the Real Academia de la Historia and the creation of museums of archaeology in Spain

Martín Almagro-Gorbea[1] (anticuario@rah.es)
Real Academia de la Historia

Resumen: Síntesis de la labor realizada por la Real Academia de la Historia, a través de su Gabinete de Antigüedades y de la Comisión de Antigüedades, a partir del siglo XVIII hasta la Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911.

A pesar de las dificultades y la escasez de medios materiales y humanos, se intentó llevar a cabo una serie de iniciativas al servicio del Patrimonio Arqueológico de España. Destaca la *Instrucción de 1803 sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos,* pues constituía una legislación pionera en Europa, que se mantuvo vigente hasta la Ley de Excavaciones de 1911. Otra iniciativa de gran importancia fue el intentar crear un Museo Nacional de Antigüedades, con cátedras para la enseñanza y formación de especialistas, que cristalizó en el Museo Arqueológico Nacional. Además, también intervino en las Comisiones Provinciales de Monumentos, de las que surgieron los museos arqueológicos provinciales. También su papel fue decisivo en la creación de la Escuela Diplomática y del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

Estas iniciativas de la Real Academia de la Historia a través del Gabinete y de la Comisión de Antigüedades son claves para comprender los orígenes del Museo Arqueológico Nacional y de los museos arqueológicos provinciales, así como de la creación como cuerpo de técnicos especializados del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Palabras clave: Museo Arqueológico Nacional. Escuela Superior de Diplomática. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

---

1 Real Academia de la Historia, C/ León, 21, 28014 Madrid.

Abstract: The Real Academia de la Historia (Royal Academy of History), through its Cabinet of Antiquities and the Antiquities Commission, from the 18th century played a decisive role in the management of the Spanish Archaeological Heritage and in the creation of institutions for its study and conservation in Spain.

The Instruction of 1803 ordered the way of collecting and preserving ancient monuments, a pioneering legislation in Europe, which remained in force until the Excavation Act of 1911. Another initiative was the creation of a National Museum of Antiquities, with chairs for studies, which crystallized in 1868 at the National Archaeological Museum. In addition, the Royal Academy participated in the Provincial Commissions of Monuments, from which arose the provincial archaeological museums, and in the creation of the Escuela Superior de Diplomática and the Corps of Archivists, Librarians and Antiques..

Keywords: Museo Arqueológico Nacional. Escuela Superior de Diplomática. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia puede considerarse la única institución museística del siglo xviii que ha perdurado hasta la actualidad (Almagro-Gorbea, 1999). Además, la Academia de la Historia jugó un papel determinante, muchas veces olvidado, en la creación del Museo Arqueológico Nacional (Almagro-Gorbea, y Maier, 1999), de las Comisiones Provinciales de Monumentos y Museos Provinciales de Bellas Artes (Huicigoñi, 1990; Almagro-Gorbea, 2016) y de los Museos Arqueológicos Provinciales, así como de la Escuela Superior de Diplomática, de la que surgió el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios como especialistas encargados de nuestro patrimonio histórico (Almagro-Gorbea, 2007). Sobre estos temas se ofrece una visión de síntesis en esta breve comunicación.

El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia es una institución única en España. Una Real Orden del rey Felipe V de 18 de abril de 1738 (*Fastos,* 1739; Rumeu de Armas, 2001: 19 y ss.), instituía la Real Academia de la Historia. Como recogen sus *Estatutos* (Real Academia de la Historia, 2010: 7), su función era hacer una Historia de España con sentido crítico, propia de la Ilustración, para lo que recopiló libros y documentos. A éstos, pronto se añadieron monedas, epígrafes y antigüedades como fuente documental de la historia, como ilustra la alegoría de la Academia y también organizó viajes de estudios «arqueológicos», publicados en sus *Memorias*. Junto a las antigüedades se reunió una importante documentación de informes y noticias de hallazgos arqueológicos llegados a la Academia, por lo que hasta el siglo xx ha sido el principal centro dedicado a la arqueología en España (Tortosa, y Mora, 1996; Almagro-Gorbea, 2002; Almagro-Gorbea, y Maier, 2003) (fig. 1).



Fig. 1. Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.

Los objetos reunidos se conservaban en un Gabinete de Antigüedades, de acuerdo con la tradición cultivada del Renacimiento a la Ilustración, en especial, en Francia (Almagro-Gorbea, 2010), como el Gabinete de Historia Natural creado por Carlos III para el que construyó el edificio del actual Museo del Prado (Marcos, 1993a; Villena *et alii*, 2009). En 1763 se estableció el cargo de «Anticuario» (Almagro-Gorbea, 1999: 21), que ha sido ocupado por los más importantes arqueólogos españoles (Almagro-Gorbea, 1999: 121 y ss.), como Antonio Delgado (1848-1867), Aureliano Fernández Guerra (1867-1894), Juan de Dios de la Rada y Delgado (1901), Juan Catalina García (1901-1908), Fidel Fita (1909-1913), José Ramón Mélida (1913-1933) o Manuel Gómez Moreno (1935-1956).

En realidad, inicialmente se pretendía tener más una colección de estudio que un museo, pero se reunió una extensa colección de monedas y piezas de gran interés, como el casco de la Ría de Huelva, el Disco de Teodosio, el velo de Hixem II o la arqueta del rey Martín el Humano (Almagro-Gorbea, 2001). A las antigüedades se añadieron cuadros (González, 2003), grabados y fotografías (Sáez de Samaniego *et alii*, 2017), entre las que destacan el altar-relicario del Monasterio de Piedra y varios retratos de Goya, cuya documentación, conservada en los archivos de la Academia, permite conocer el papel del Gabinete de Antigüedades al servicio del patrimonio artístico y arqueológico (fig. 2).

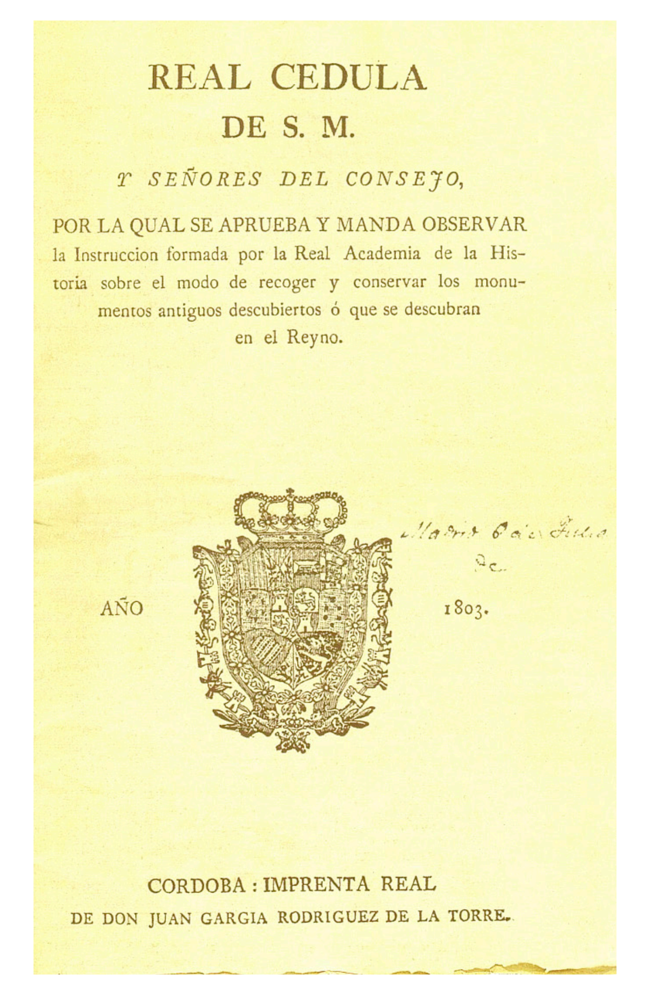


Fig. 2. *Missorium* o «Disco de Teodosio», conservado en la Real Academia de la Historia.

Su personalidad la recogen los *Estatutos de la Real Academia de la Historia* de 1792, cuando también se crea la «Comisión de Antigüedades» (Maier, 2003a). En el ambiente ilustrado favorable a la protección de monumentos y las antigüedades (Riegel, 1987; Bédat, 1989; Assunto, 1990), Mariano Luis de Urquijo[2], como secretario de Estado de Carlos IV, impulsó la Real Cédula de 6 de julio de 1803 con la *Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reino*, que puede considerase la primera ley especializada en el cuidado de hallazgos y monumentos arqueológicos (Maier, 1998 y 2003b). La Academia era la única institución al cuidado de las antigüedades, por lo que el Gabinete de Antigüedades tendió a convertirse en un museo, como indica que el secretario de la Academia, Antonio Capmany, escribiera a Pedro Cevallos, secretario de Estado, que «los monumentos de fácil transporte, como medallas, ídolos pequeños y cosas de poco volumen, pueden venir a la Academia para inspección de su importancia»[3] (fig. 3).

---

2 Oficio de Mariano Luis de Urquijo a Antonio Capmany, Aranjuez, 22 de junio de 1800. CMCPM, caja 1.
3 Oficio de 19 de noviembre de 1801.



REAL CEDULA

DE S. M.

Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE APRUEBA Y MANDA OBSERVAR la Instruccion formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno.

AÑO 1803.

CORDOBA: IMPRENTA REAL DE DON JUAN GARCIA RODRIGUEZ DE LA TORRE.

Fig. 3. Real Cédula de 1803 con la *Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos.*

En el siglo XIX, la desamortización de Mendizábal supuso una revitalización al ser el único órgano capaz existente en el patrimonio español. Los anticuarios desarrollaron gran actividad, con figuras como Antonio Delgado y Aureliano Fernández Guerra, seguidos de Facundo Riaño y el P. Fidel Fita (Almagro-Gorbea, 1999: 139 y ss.), pero la mayor parte de las colecciones eran donaciones y legados personales, como evidencia las dificultades para comprar el Disco de Teodosio (Almagro-Gorbea *et alii*, 2000), ante la falta de legislación y de una política eficaz de la Administración sobre hallazgos y excavaciones arqueológicas.

A partir de la Restauración, la creación de funcionarios, instituciones y leyes especializadas en el patrimonio arqueológico y e histórico supuso el paulatino anquilosamiento del Gabinete en el siglo XX, reducido al cuidado de sus colecciones (Almagro-Gorbea, 1999: 44 y ss.). Desde el año 2000, el Gabinete de Antigüedades ha recibido la colaboración desinteresada de más de 150 profesionales y más de 75 instituciones culturales, actuación que ha permitido llevar a cabo una profunda renovación, que lo convirtió en una institución de referencia en España, hasta que ha sido prácticamente anulado a fines del año 2016 al eliminar sus funciones científicas, a pesar de ser el principal organismo no gubernamental dedicado al estudio y cuidado en España del patrimonio arqueológico.

La Real Academia de la Historia y el origen del Museo Arqueológico Nacional

Tras la Guerra de la Independencia, con el apoyo de Fernando VII, la Comisión de Antigüedades se esforzó por hacer efectiva la Real Cédula de S. M. de 1803 para proteger los monumentos antiguos. Hubo planes ambiciosos, pues en 1832 se publica por Real Orden el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1832), y también en esos años surge el proyecto de crear un Museo Real Antigüedades, que acabó por dar lugar al Museo Arqueológico Nacional (Almagro-Gorbea, y Maier, 1999).

En efecto, a inicios del siglo XIX las colecciones habían aumentado considerablemente, incluyendo los primeros hallazgos prehistóricos, por lo que, a partir de 1821, se solicita reiteradamente a Fernando VII una sede adecuada para la Academia asociada al proyecto de crear un Real Museo Nacional de Antigüedades, con cuatro cátedras para enseñar los conocimientos necesarios para estudiar las antigüedades, idea de la que surgieron casi 50 años después la Escuela de Diplomática y el Museo Arqueológico Nacional. En 1830 Manuel González Salmón, secretario de Estado de Fernando VII, remite a la Academia por Real Orden la propuesta de un Museo de Antigüedades para que se forme «[…] un Museo de Antigüedades, en el que se conserven los tesoros que de este género posee la España»[4]. José Musso y José Gómez de la Cortina al exponer la idea indican que sería conveniente formar un Museo de Antigüedades en que además de recogerse […] las preciosidades que ya posee […] y adquiriese en los sucesivo S. M. se formase una biblioteca escogida del mismo asunto, y se estableciesen enseñanzas de geografía antigua, inscripciones, numismática y demás asuntos pertinentes a Antigüedades»[5].

El proyecto ofrece tres ideas esenciales de las funciones del Museo Arqueológico Nacional, hoy plenamente vigentes: conservar las antigüedades consideradas como documentos históricos, idea originaria de los estudiosos ilustrados del siglo XVIII; contribuir a su enseñanza por medio de cátedras especializadas y mejorar la cultura de la sociedad, idea igualmente originaria de la Ilustración. No se trataba de un museo exclusivamente con función expositiva, sino que se buscaba fomentar la investigación y la enseñanza con cátedras de antigüedades, apoyado por una biblioteca especializada. No menos importancia tiene darle carácter «nacional», para que contribuya a la cultura de toda la Nación, como refleja el acta de fundación del Museo Arqueológico Nacional en 1867 como «foco de instrucción común a toda la Monarquía» . Pero el proyecto quedó en espera para «cuando haya medios para verificarlo», aunque la idea prosigue tras fallecer Fernando VII[8].

Tras la muerte de Fernando VII, la desamortización de Mendizábal de 1835 provocó el mayor desastre sufrido por el patrimonio cultural de España (Martí, 2003; Campos, 2007). La Real Academia de la Historia logró obtener como sede el edificio del *Nuevo Rezado,* que actualmente ocupa, aunque no pudo instalarse hasta 1874 (López, 1932; Chueca, 2001; Ponce de León, 2011) y aumentó sus colecciones como única institución capaz de cuidar nuestro patrimonio. Pero para hacerse cargo de los manuscritos y códices de los conventos y monasterios suprimidos necesitaba gente capaz de leerlos y clasificarlos, lo que renovó la necesidad de un museo con cátedras para su formación, idea de la que surgió más tarde la Escuela Superior de Diplomática y la posterior creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios como funcionarios especializados (*vid. infra*). De forma paralela, junto al Museo Nacional de Antigüedades

---

4 Oficio de Manuel González Salmón al Secretario de la Real Academia de la Historia, Palacio, 15 de enero de 1830. CAM/9/7961/7(3).
5 Oficio de Diego Clemencín a Manuel González Salmón, 6 de marzo de 1830. CAM/9/7961/7(6).
6 Real Decreto del Ministerio de Fomento de 18 de marzo de 1867, de creación del Museo Arqueológico Nacional.
7 Oficio de Manuel González Salmón al Secretario de la Real Academia de la Historia, Palacio, 1.º de mayo de 1830. CAM/9/7961/7(7).
8 *Actas de la Real Academia de la Historia,* viernes, 28 de agosto de 1835 (Maier, 2008).



Fig. 4. Edificio del *Nuevo Rezado* de Juan de Villanueva, sede de la Real Academia de la Historia.

vinculado a la Academia se plantean los primeros proyectos de crear museos de antigüedades en provincias, como el propuesto para Mérida por José Musso[9] (fig. 4).

El 27 de mayo de 1837 por Real Orden se creó una Junta Científica Artística en cada provincia para salvar los objetos artísticos y las antigüedades desprotegidos, que estaba inspirada en las creadas tras la Revolución Francesa por la Ley Chaptal de 1801, que supuso la creación de los museos provinciales de Francia.

En 1838 una Real Orden de 21 de junio solicita a la Academia que informe *Sobre la formación de un Museo de Antigüedades, unido o no a la Biblioteca Nacional y la conveniencia de pasar desde luego a esta los idolos, utensilios, vasos sagrados y demás objetos antiguos que existen en el Gabinete de Historia Natural de esta Corte*[10]. Esta solicitud suscitó la cuestión de si el Museo de Antigüedades debía estar unido a la Biblioteca Nacional, donde ya existía un museo de antigüedades dirigido por Sebastián Castellanos de Losada (Sánchez, 1868). Esta idea proseguía la desarrollada en la Academia de la Historia: una Biblioteca Nacional para

9 *Actas de la Real Academia de la Historia*, viernes, 19 de febrero de 1836 (Maier, 2008).
10 Oficio (firma no legible) al Secretario de la Real Academia de la Historia. Madrid, 21 de junio de 1838. CAM/9/7961/7(8 y 9).

conservar el patrimonio literario de la nación asociada a un Museo Arqueológico para custodiar el Patrimonio Artístico, es decir, la cultura material. Este proyecto cristaliza en 1866 en el Palacio de Biblioteca y Museos, obra del arquitecto Francisco Jareño (Marcos, 1993b) (fig. 5).

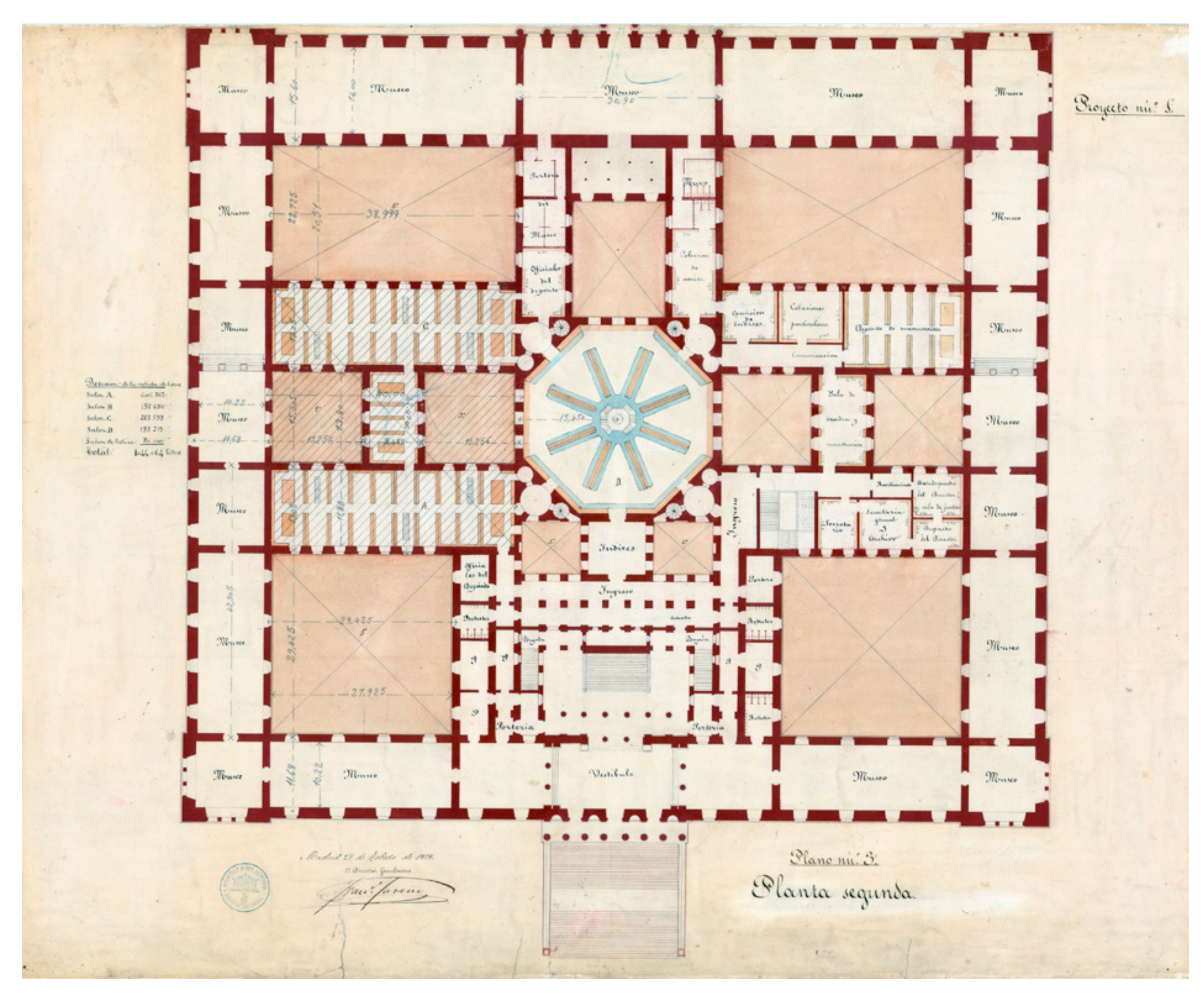


Fig. 5. Planta del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, del arquitecto Francisco Jareño. Foto: Biblioteca Nacional.

La reorganización administrativa del Gobierno de Narváez en 1844 supuso un cierto avance al crearse las Comisiones Provinciales de Monumentos con un Reglamento que auspiciaba la formación de los museos provinciales (Huicigoñi, *op. cit.*; Maier, 1998: 22 y ss.; Almagro-Gorbea, 2016) para cuidar el patrimonio histórico y cultural y aumentaron sus competencias para salvar el patrimonio de monasterios suprimidos y crear museos y bibliotecas provinciales, con instrucciones concretas[11], pues se ponía interés por recoger lápidas, monedas, vasos y otros objetos antiguos.

[11] *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1844.

Las Memorias de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos de Reino del 1 de julio de 1844 al 1 de julio de 1845 pueden ser consideradas como la primera relación de los museos españoles (Gaya, 1968: 30). Muy pocas comisiones lograron tener sede y pudieron instalar en ella los objetos recogidos como museos abiertos al público, en su mayoría de bellas artes. El primero fue el de Cádiz (1836), seguidos en 1838 del de Guadalajara, instalado en el palacio de don Antonio de Mendoza y del de Mérida; de 1839 son los de León, Granada y Valencia, que solo podía verse dos veces al año (Benito, y Catalán, 1999), se abre el de Sevilla, en 1842 el de Valladolid, en 1844, el arqueológico de Córdoba y los de Zaragoza, Segovia, Huesca y Orihuela, en 1845, los de Palma de Mallorca y Castellón, en 1847, los de Toledo y Gerona, en 1848, el de Salamanca, etc., de forma que en el lapso de apenas 12 años se había abierto 18 museos (Hernández, y Frutos, 1997; Bolaños, 2008).

La Real Academia de la Historia quedó inicialmente al margen de su gestión y se detuvo la idea del Museo de Antigüedades, aunque posteriormente la Academia mantuvo su papel teórico hasta la *Ley de Excavaciones Arqueológicas* de 1911 (Yáñez, 1997; Gabardón, 2014). En consecuencia, a partir de mediados del siglo XIX el Gabinete de Antigüedades incrementó su actividad al recibir noticias sobre hallazgos y monumentos, pero sin poder contar con una estructura administrativa adecuada.

En 1853 la Academia volvió a impulsar el viejo proyecto de establecer un «Museo Central de Antigüedades en la Academia»[12], dictamen que fue presentado al Ministro de Gracia y Justicia. Esta idea de un Museo Nacional de Antigüedades finalmente cristalizó en el *Museo Arqueológico Nacional* (Marcos, 1993c), creado como institución independiente y sin vinculación con la Real Academia de la Historia, aunque es innegable el papel de esta institución en su creación desde finales del siglo XVIII. Al mismo tiempo, se regulaban los museos provinciales y se auspiciaba la formación de personal especializado en su gestión, que cristalizó en la creación en 1867 del Cuerpo de Anticuarios[13], que dio lugar al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos.

El Museo Arqueológico Nacional fue creado por Real Orden de Isabel II de 20 de Marzo de 1867 (Marcos, 1993c). Desde su fundación, pasó a ser la principal institución de la arqueología española para cuidar y valorar las antigüedades españolas, consideradas documentos históricos de cultura material frente a los documentos escritos, por lo que, de acuerdo con la moda de la época, se denominó Museo «Arqueológico», no Museo de Antigüedades, aunque concebido como el gran museo de la Historia de España a través de su cultura material.

---

12 Propuesta de los académicos José Caveda y Nava y José Amador de los Ríos y Padilla. *Actas de la Real Academia de la Historia*, viernes, 13 de enero de 1853 (Maier, 2008).

13 Real Decreto de 12 de junio de 1867.

La creación de la Escuela Superior de Diplomática

No menos importante fue la intervención de la Real Academia de la Historia en la creación de la Escuela Superior de Diplomática (Almagro-Gorbea, 2007). Tras la desamortización de Mendizábal, una Real Orden de 17 de diciembre de 1835 había encargado a la Real Academia de la Historia escoger los manuscritos y códices de interés de los conventos y monasterios, tarea para la que solicitó personal capacitado[14]. Una Real Orden de 11 de junio de 1838 insiste en: «[…] la necesidad […] de dictar reglas para el nombramiento de sugetos conocedores de la letra antigua […]»[15]. Esta necesidad finalmente quedó cubierta al crearse a iniciativa de la Academia una cátedra de Paleografía en la Sociedad Económica Matritense (Peiró, y Pasamar, 1996: 23).

En 1852 la Academia decidió crear una Escuela de Diplomática (Pasamar, y Peiró, 1991; Peiró, y Pasamar, 1989-1990 y 1996; Reyes, y de Francisco, 2007), a semejanza de l'École de Chartes en Francia, de la Escuela de Diplomatica de Lisboa y de la existente en Viena, para formar a quienes recogían en nombre de la Academia documentos procedentes de los conventos y monasterios suprimidos por la desamortización, conforme ordenaba una Real Orden de 29 de octubre de 1850. La idea supuso una clara innovación en este campo, al insistir en la importancia de las ciencias auxiliares para la investigación histórica, pues pretendía enseñar, además de «Archeologia y Numismática, Paleografía, latín medieval, gallego, provenzal y romance castellano, Historia general y particular de España, Geografía civil y eclesiástica de España y Derecho escrito y consuetudinario de la Edad Media»[16].

El proyecto, aprobado el 29 de agosto de 1856, estableció tres años de enseñanza académica para alumnos con conocimientos previos de la materia[17]:

«Art. 1.º Se crea en Madrid una Escuela de Diplomática en la cual se dará la enseñanza de los conocimientos necesarios para el desempeño del cargo de gefes y oficiales de los archivos del Reino.

Art. 2.º La cátedra de Paleografía, creada por la Sociedad Económica Matritense y sostenida por el Estado, formará parte de la Escuela.

Art. 3.º La enseñanza durará tres años académicos y comprenderá las materias siguientes:

- Nociones de Arqueología.
- Paleografía general. Ejercicios prácticos.
- Paleografía crítica: caracteres de los diplomas, su uso y autenticidad.

---

14 *Actas de la Real Academia de la Historia*, 30 de octubre de 1835 (Maier, 2008).
15 *Actas de la Real Academia de la Historia*, viernes 22 de junio de 1838 (Maier, 2008).
16 *Actas de la Real Academia de la Historia*, del 22 de octubre y del 5 de noviembre de 1852 (Maier, 2008).
17 Informe del Barón de Lajoyosa, Pedro Sabau, Tomás de Sancha, Antonio Delgado, El conde de Canga-Argüelles. *Actas de la Real Academia de la Historia*, viernes, 19 de septiembre de 1856 (Maier, 2008).

– Latín de los tiempos medios y conocimientos del antiguo romance castellano, del lemosín y Gallego.
– Clasificación y arreglo de archivos, bibliotecas, métodos empleados dentro y fuera de España y parte reglamentaria de los mismos.
– Historia de España en los tiempos medios, y en particular de sus instituciones sociales, civiles y políticas.

Art. 4.º Los ejercicios prácticos de los alumnos de la Escuela se ejecutaran de manera que puedan ser útiles para las publicaciones de la Real Academia de la Historia o también para el arreglo del archivo general que está formando.

Art. 5.º Siendo las asignaturas de esta Escuela de nueva creación, el Gobierno nombrará por esta vez para el cargo de profesores a aquellas personas que por sus conocimientos especiales, fueren aptas para su desempeño. La provisión sucesiva de estas cátedras se hará por oposición.

Art. 6.º Se declara a los Profesores de esta Escuela los mismos derechos y prerrogativas que disfrutan los profesores de las demás Escuelas Especiales.

Art. 7.º Para ingresar en esta Escuela se requiere: haber cumplido la edad de diez y ocho años, tener el título de Bachiller en Filosofía y sufrir un examen sobre Historia General de España y nociones de Literatura.

Art. 8.º El alumno, terminados sus estudios en la Escuela y aprobado en el examen general que en la misma sufrirá de todas las asignaturas de esta carrera, obtendrá el título de Paleógrafo que le habilitará para ser nombrado en las vacantes que ocurrieren en los archivos del Reino y en las Bibliotecas Públicas donde se conserven manuscritos, según lo establezca un Rl. Decreto especial.

Art. 9.º El régimen interior de la Escuela, el orden de asignaturas y la forma de los exámenes y ejercicios para la obtención de títulos se fijarán en el reglamento interior de la Escuela».

La Escuela Superior de Diplomática, creada por Real Decreto de 7 de octubre de 1856, ha sido una institución fundamental para la cultura española hasta que en 1900 se integró en la Universidad Central (Peiró, y Pasamar, 1996: 45). Su sede era la propia Real Academia de la Historia donde se había creado, pues, a solicitud de Modesto Lafuente, «se acordó que se ponga a disposición del Sr. Lafuente, interinamente para dicho efecto, el local que se pueda disponer, y se le facilitasen también los documentos que convenga bajo las reglas establecidas y que se estableciesen por la Academia»[18]. Poco tiempo después, el Real Decreto de 17 de 1858 creaba el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (Peiró, y Pasamar,

---

18 *Actas de la Real Academia de la Historia*, viernes, 21 de octubre de 1856 (Maier, 2008).

1996; Torreblanca, 2008), el cual, durante 150 años, ha sido el principal instrumento para conservar, estudiar y divulgar el patrimonio cultural de España.

Conclusión

En resumen, se ofrece una sintética visión que permite comprender cómo la Real Academia de la Historia, a través del Gabinete y de la Comisión de Antigüedades, desarrolló desde el siglo XVIII una eficaz labor al servicio del patrimonio arqueológico de España, a pesar de grandes dificultades y de la escasez de medios materiales y humanos.

En estas actuaciones hay que destacar dos importantes iniciativas durante el siglo XIX. Una fue la *Instrucción* de 1803 sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, que constituía una legislación pionera en la Europa de su época, que se mantuvo vigente hasta la Ley del 7 de julio de 1911 de Excavaciones y Antigüedades. Otra iniciativa de no menor importancia fueron los esfuerzos por crear un Museo Nacional de Antigüedades, que cristalizó en el Museo Arqueológico Nacional, a la que cabe asociar la intervención en las Comisiones Provinciales de Monumentos, de las que surgieron los museos arqueológicos provinciales y la creación de la Escuela Diplomática y del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Estas iniciativas son fundamentales para comprender los orígenes del Museo Arqueológico Nacional y de los museos arqueológicos provinciales y la creación de un cuerpo de técnicos especializados cuya gestión ha proseguido hasta fines del siglo XX.

Bibliografía

Almagro-Gorbea, M. (ed.) (1999): *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (ed.) (2001): *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Catálogo de exposición. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2002): «La Real Academia de la Historia y la Arqueología española», *Historiografía de la Arqueología Española*. Edición de S. Quero y A. Pérez Navarro. Madrid: Museo Orígenes y Casa San Isidro, pp. 47-81.

– (2007): «La Real Academia de la Historia y la Escuela Superior de Diplomática», *150 Aniversario de la Escuela Superior de Diplomática (1856-2006). Reglamentos y Programas*. Edición de F. de los Reyes y J. M.ª de Francisco. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación (Universidad Complutense de Madrid), pp. 13-32.

– (2010): «Los Gabinetes de Maravillas», *Las Colecciones: Historia, Arte, Ciencia y Derecho*. Edición de A. Pau Padrón y M.ª C. Francés Causapé. Madrid: Instituto de España, pp. 7-27.

– (2016): «La Real Academia de la Historia y las Comisiones Provinciales de Monumentos», *Museos centenarios. Actas de las XV Jornadas de Museología,* (Ávila, 21 al 22 de octubre de 2011), Madrid, pp. 6-30.

Almagro-Gorbea, M., y Maier, J. (1999): «El futuro desde el pasado: la Real Academia de la Historia y el origen y funciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXCVI, 2, pp. 183-207.

– (eds.) (2003): *250 años de Arqueología y Patrimonio*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Almagro-Gorbea, M.; Álvarez Martínez, J. M.ª, y Blázquez, J. M.ª. (eds.) (2000): *El Disco de Teodosio*. Madrid.

Assunto, R. (1990): *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Visor Dis.

Bédat, C. (1989): *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo xviii*. Madrid (1.ª ed., Toulouse, 1974).

Benito, F., y Catalán, J. I. (1999): *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Su historia y sus colecciones*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Bolaños, M. (2008): *Historia de los museos en España*. Madrid: Trea.

Campos, F. J. (ed.) (2007): *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España (Actas del Simposium de El Escorial-2007. Colección del Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 25)*. El Escorial.

Ceán Bermúdez, J. A. (1832): *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid: Imprenta de Miguel de Burgos.

Chueca Goitia, F. (2001): «La Casa del Nuevo Rezado y otros edificios», *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Catálogo de exposición. Edición de M. Almagro-Gorbea. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 39-44.

Fastos (1739): *Fastos de la Real Academia Española de la Historia. Año 1. Madrid, en la Oficina de Antonio Sanz, Impresor de la Academia, Año 1739*.

Gabardón, J. F. (2014): «La regulación del Patrimonio Arqueológico como dominio público a raíz de la promulgación de la ley de 1911: un antecedente de la Ley 16/1985», *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 47, pp. 263-284.

Gaya Nuño, J. A. (1968): *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

González Zymla, H. (2003): *Real Academia de la Historia. Catálogo de Pinturas*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Hernández, F., y Frutos, E. de (1997): «Arqueología y Museología: la génesis de los Museos Arqueológicos», *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz Andreu. Málaga, pp. 141-147.

Huicigoñi, M. P. (1990): «Las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos con especial referencia a la Comisión de Navarra», *Príncipe de Viana*, 189, pp. 119-209.

López Otero, M. (1932): «La casa de la Real Academia de la Historia. El Nuevo Rezado», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 100, pp. 780-800.

Maier, J. (1998): *Comisión de Antigüedades. Comunidad de Madrid. Catálogo e índices*, Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2003a): «La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia», *250 años de Arqueología y Patrimonio*. Edición de M. Almagro-Gorbea y J. Maier. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 27-52.

– (2003b): «II Centenario de la Real Cédula de 1803. La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre Patrimonio Arqueológico y Monumental en España», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 200, pp. 439-473.

– (2008): *Noticias de Antigüedades en las Actas de Sesiones. 3. Actas de 1834-1874*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Marcos Pous, A. (1993a): «El Real Gabinete de Historia Natural», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia* (catálogo de exposición). Edición de A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 238-246.

– (1993b): «Proyectos y obras de construcción del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, sede del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia* (catálogo de exposición). Edición de A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 101-123.

– (ed.) (1993c): *De gabinete a museo. Tres siglos de historia* (catálogo de exposición), Madrid: Ministerio de Cultura.

Martí Gilabert, F. (2003): *La desamortización española*. Madrid: Ediciones Rialp.

Pasamar, G. V., y Peiró, I. (1991): «Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre Prehistoria y Antigüedad (tradiciones decimonónicas e influencias europeas)», *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España*. Edición de J. Arce y R. Olmos. Madrid, pp. 73-77.

Peiró, I., y Pasamar, G. V. (1989-1990): «El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (academicismo y profesionalización 1856-1936)», *Kalathos,* 9-10, pp. 9-30.

– (1996): *La Escuela Superior de Diplomática. (Los Archiveros en la Historiografía española contemporánea*). Madrid: ANABAD.

Ponce de León, P. (2011): «El Nuevo Rezado, sede de la Real Academia de la Historia. Aportaciones sobre el origen, historia y situación presente», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 207, 2, pp. 441-512.

Real Academia de la Historia (2010): *Estatutos y Reglamento*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Reyes, F. de los, y Francisco, J. M.ª de (eds.) (2007): *150 Aniversario de la Escuela Superior de Diplomática (1856-2006). Reglamentos y Programas*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación (Universidad Complutense de Madrid).

Riegl, A. (1987): *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor.

Rumeu de Armas, A. (1992): «Real Academia de la Historia», *Las Reales Academias del Instituto de España*. Edición de M. Artola. Madrid, pp. 105-169.

Sáez de Samaniego, S.; Arbeláez, A. L., y Maier, J. (2017): *Real Academia de la Historia. Fotografías del Patrimonio Histórico de España*. Madrid.

Sánchez Biedma, J. (1868): *Noticia biográfico-bibliográfica del Ilmo. señor D. Basilio Sebastián Castellanos de Losada*. Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro.

Torreblanca, A. (2008): *El cuerpo facultativo de archiveros*, *bibliotecarios* y *arqueólogos*, *1858-2008. Historia burocrática de una institución sesquicentenaria*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Tortosa, T., y Mora, G. (1996): «La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el Patrimonio Arqueológico: ruinas y antigüedades», *Archivo Español de Arqueología,* 69, pp. 191-217.

Villena, M.; Almazán, J. S., y Yagüe, F. (2009): *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces*. Madrid.

Yánez, A. (1997): «Estudio sobre la Ley de excavaciones y Antigüedades de 1911 y el Reglamento para su aplicación de 1912», *La cristalización del pasado. Génesis y Desarrollo del Marco Institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga, pp. 423-429.

El Museo Cerralbo y la museografía original de sus colecciones arqueológicas

Museo Cerralbo and the original museography of its archaeological collections

Rebeca C. Recio Martín (rebeca.recio@mecd.es)
Cecilia Casas Desantes (cecilia.casas@mecd.es)
Museo Cerralbo, Madrid

Resumen: El marqués de Cerralbo abrió a la sociedad en 1893 una fastuosa galería privada que ha quedado conservada hasta la actualidad gracias a la recuperación de ambientes originales llevada a cabo por el moderno Museo Cerralbo. En su exposición permanente podemos admirar las características típicas de la museografía decimonónica, con la presencia de la estética inmersiva, el estilo decorativo del eclecticismo historicista, el uso pionero de la luz eléctrica y la presencia de vitrinas similares a las usadas en los museos de la época. Es especialmente interesante la manera de exponer sus colecciones arqueológicas, que podemos estudiar en función de cómo se integran o individualizan en el espacio museográfico, tanto en salas específicas con un marcado carácter de prestigio, en montajes «de capricho» o en espacios museográficos creados ya en el siglo xx, aunque con reminiscencias del gabinete de coleccionista del siglo anterior.

Palabras clave: Historia de los museos. Marqués de Cerralbo. Siglo xix. Eclecticismo. Historicismo. Casa-museo. Gabinete de coleccionista. Exposición.

Abstract: In 1893 the marquis of Cerralbo opened to the society a magnificent private gallery that has been preserved to the present thanks to the technical recovery work by the modern Museo Cerralbo. In its permanent exhibition we can admire the character of the 19th Century museography, with the use of the immersive aesthetic, historicist and eclectic decorative styles, the pioneer use of electric light and the presence of museum-like vitrines. It is specially interesting the way of displaying his archaeological collections, that we can study depending on their integration or individualization in the museographic space, in specific rooms with a remarcable prestige character, in «caprice» displays, or in museographic ambiences created in 20th Century with the reminiscence of the cabinet of curiosities from the previous century.

Keywords: History of museums. Marquis of Cerralbo. 19th Century. Eclecticism. Historicism. House-museum. Cabinet of curiosities. Display.

El palacio Cerralbo y la galería privada instalada en su segunda planta por Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, fue vista como un fantástico museo particular por sus propios contemporáneos. Su museografía, más allá de la personalidad y el gusto de su propietario y creador, es sin duda producto de una época de gran efervescencia en lo que a museos y exposiciones se refiere: el último tercio del siglo XIX.

Desde principios del siglo XIX artistas y arquitectos se ocuparon del diseño de edificios, recorridos y espacios expositivos. Las piezas se exponen casi siempre con un criterio histórico o iconográfico, y aparecen vitrinas concebidas ahora como muebles modernos y científicos, adecuados para su uso en estas instituciones hijas de la Ilustración. A mediados de siglo XIX, en muchos museos europeos, la decoración y ambiente de las salas expositivas quedan condicionados por el tema tratado o las colecciones expuestas, de manera que se llega a auténticas salas temáticas. Este criterio museográfico, que podríamos denominar eclecticismo historicista, perdurará en España hasta bien entrado el siglo XX.

Como afirman varios especialistas en historia de los museos y en historia contemporánea, en el siglo XIX estas instituciones se plantearon todas las problemáticas posibles y propusieron ya gran cantidad de soluciones teniendo en cuenta los medios tecnológicos del momento (Osterhammel, 2015: 33). El siglo XIX fue el siglo de los museos innovadores, y podríamos decir que exceptuando el moderno periodo intelectual de Entreguerras, en el siglo XX los museos se limitaron a recuperarse de las contiendas mundiales y a replantear lo ya debatido décadas atrás. Así lo afirman autores españoles como José Pedro Lorente o Juan Carlos Rico.

En el entorno más inmediato que sirve para contextualizar el futuro Museo Cerralbo, entre los años setenta y noventa del siglo hay algunos museos en Madrid que forman parte de ese boom de la museología española definido por Bolaños, fenómeno al que no sería ajeno E. de Aguilera y Gamboa, aristócrata de elevado nivel cultural y gran amante del arte y la historia. Es ahora cuando se concibe un gran museo histórico de la nación, el Museo Arqueológico Nacional, instalado primero en el Casino de la Reina y más tarde en el Palacio de Biblioteca y Museos, construido para tal fin en el central Paseo de Recoletos. Esta tendencia de edificios construidos expresamente como museos no se dio exclusivamente en el ámbito de lo público: en 1875 se abre un museo privado, el Museo Anatómico, diseñado y hecho construir por el doctor Velasco, germen del Museo Nacional de Antropología. En esta misma línea estará el edificio construido por el marqués de Cerralbo para albergar su galería privada.

Por otra parte, en cuanto a su función pública o social, la realidad es que en el siglo XIX los grandes museos y galerías públicos no solo eran un templo de la ciencia y el arte, sino que también eran una prolongación del «paseo de los elegantes». Así lo asegura el economista William Stanley Jevons (1883: 55-56) en su obra *The use and abuse of museums*. En este sentido por tanto la galería abierta a la sociedad por el marqués de Cerralbo no distaba mucho del resto de museos.

Si queremos recurrir a los teóricos de la época, hemos de hablar de G. Brown Goode, naturalista americano y conservador del Smithsonian. En la sexta reunión anual de la Museum Association celebrada en 1895 en Newcastle-upon-Tyne, realiza una intervención oral que

sería después publicada como *Principles of museum administration*. Este texto, de hecho, condensa gran parte del saber museológico de ese momento final del siglo. Si reflexionamos sobre el mismo, podemos entender un poco mejor cuál era la definición y la identidad, por aquel entonces, de una galería como la del marqués de Cerralbo.

Goode define gran cantidad de parámetros museográficos, esbozando ya un museo racional, aséptico y moderno. Sin embargo, es un hecho que en muchos museos públicos de la época primaba todavía el deleite inmersivo sobre la exposición científica. Así Jevons (*op. cit.*: 57) afirma, refiriéndose a los Museos Vaticanos y al Museo Thorwaldsen: «por unos minutos, al menos, el visitante abandona el presente». Y por supuesto no todos los museos de la época eran oficiales, públicos, e institucionales: Goode define también, citando ejemplos paradigmáticos del concepto de «Galería de Arte», muchas veces obra de un artista o personaje conductor, el Soane Museum de Londres o el Museo de las Termas de Cluny de París. Goode define también el «Museo privado o Gabinete», afirmando, como Jevons (*op. cit.*: 62) que «el mejor museo es aquel que forma una persona para sí misma».

A todo esto se une lo que Didier Maleuvre señaló ya en 1999, en su estudio sobre la historia de los museos y su innegable influencia en los interiores domésticos decimonónicos. Muchas de sus reflexiones nos ayudan a entender el contexto sociológico que emana de estos interiores museologizados. En una suerte de «democratización del coleccionismo», el siglo XIX asiste a un auténtico florecimiento de colecciones privadas que se conciben como museos personales. El mimetismo de estilo con épocas históricas anteriores se considera ya entonces el estilo propio del siglo.

E. de Aguilera y Gamboa no era un museólogo ni arquitecto profesional, sino un *connoisseur*, un espíritu artístico, que, dueño de una magnífica colección, realiza una instalación museográfica privada, representativa del ocio aristocrático y con una fuerte identidad propia, con una clara función de deleite personal, ostentación y reconocimiento social e intelectual. En su galería personal existía una perfecta fusión entre la función de la vida de sociedad, y la función expositiva de la colección. En este ámbito, tan bien descrito por Germán Rueda en la reedición realizada en 2014 de *Los salones de Madrid* del famoso Montecristo, es en el que debemos entender el espacio museográfico diseñado por el marqués de Cerralbo y abierto a la sociedad en 1893.

Durante sus numerosos viajes familiares por Europa adquiriría un vasto conocimiento museístico, que no puede atesorarse físicamente, pero sí intelectualmente. Todo esto tendría posteriormente una clara materialización en su obra personal, su galería. Es muy significativa la representación que tienen en su biblioteca personal todo tipo de guías y catálogos de museos de toda Europa, así como guías para el viajero (Casas, e. p.). La visita a las exposiciones universales e internacionales, consideradas la vanguardia de la museografía expositiva en la época (Antigüedad, y Aznar, 1998), también tendría un papel en la configuración de su acervo museológico.

Según Granados (2009: 94), a partir de 1876 se hace con una gran cantidad de rentas que le permiten subir el nivel de sus adquisidores, y comienza el grueso de su colección.

Desde 1871 a 1886 la familia habitará, pese a sus frecuentes ausencias debidas a los viajes familiares, en un piso de la calle Pizarro. Esta residencia es la primera en acoger la exposición de la colección. Las crónicas de 1885 se hacen eco del «museo» que alberga el piso de los marqueses de Cerralbo, criticando el escaso espacio disponible. Sin embargo, también estas mismas crónicas nos han dejado el testimonio de esta primera disposición, con salas de recibir al más puro estilo de la casa del caballero decimonónico, cada una con un uso bien diferenciado y una temática, y queda recogida también la existencia de mobiliario expositivo. Para dar cabida al crecimiento de su colección, la familia ve necesaria una nueva residencia, actual Museo Cerralbo, y el marqués se implica en su diseño arquitectónico. La construye con una triple función: vivienda, vida en sociedad, y contenedor-expositor de sus colecciones. El palacio dispondría de todas las comodidades modernas, incluyendo la deseada luz eléctrica, necesaria para la correcta apreciación de las colecciones expuestas. Los marqueses se mudan al nuevo edificio a finales de la década de los ochenta (Casas, *op. cit.*). Sin embargo, el edificio se había concluido tan solo parcialmente: se encontraba habitable la zona de vivienda familiar y los apartamentos privados de la planta entresuelo. Las decoraciones de la planta segunda o noble, hoy planta principal, se demoraron hasta 1893.

Posteriormente sería también Cerralbo el encargado de diseñar la instalación de sus colecciones, y llevarla a cabo. La documentación conservada al respecto es verdaderamente escasa. Sin embargo, J. Cabré (1922: 4) menciona, al realizar su necrológica, cómo el marqués de Cerralbo se ocupó personalmente de la instalación de las colecciones en las salas y la rotulación de las mismas. Esto sin duda nos transmite la idea de una museografía muy pensada y estudiada, y no una mera acumulación de objetos diversos en un entorno suntuario. Esta planta noble del palacio Cerralbo se consideró desde su finalización un auténtico museo.

Este montaje museográfico que data de 1893, y que ha llegado hasta nosotros gracias a las labores de recuperación de ambientes originales llevadas a cabo por el equipo técnico del Museo desde el año 2000, nos proporciona así una foto fija de la galería privada decimonónica ideal. El concepto está algo lejos de los museos públicos del momento, pero a la vez, como vamos a ver, no deja de ser un reflejo de los avances museográficos de la época, en los que sin duda el Marqués encontró constante inspiración.

El estilo museográfico del palacio Cerralbo

Al analizar la planta principal del palacio desde un punto de vista de la actual historiografía museológica y museográfica, nos llama la atención el marcado eclecticismo historicista que viste sus salas, tomando como motivo estético y decorativo principal el Barroco, aunque hay ciertos guiños a otras tendencias como el estilo Imperio, el obligado orientalismo decimonónico, o en menor medida, el modernismo (Casas, y Giménez, 2016).

Además, podemos definir una intencionalidad y características espaciales que se complementan y a la vez se superponen. Se trata de un espacio indudablemente social, que funciona como salas nobles o zona pública de la vivienda. Algunas de las salas, como el Salón de Baile, el Comedor de Gala, Imperio, Chaflán o Despacho, son claramente identificables con

esta funcionalidad social. En segundo lugar, esta planta principal es un espacio escenográfico, concebido tanto a nivel espacial como decorativo para recibir una colección y exhibirla. Esta escenografía convierte a algunas salas en un espacio temático, una idea prefabricada, como ocurre en el Salón Vestuario, desprovisto de utilidad práctica real, que busca impresionar al espectador y arropar las colecciones expuestas. Es aquí donde el estilo inmersivo citado por Goode y Jevons, que busca trasladar y envolver al espectador, se hace especialmente patente. Y por último, esta escenografía llega a convertirse en auténtica museografía, lo que se advierte claramente en algunas salas como las Galerías o el Salón Estufa, donde, como veremos, se agrupan precisamente el mobiliario expositivo y el interés por la iluminación eléctrica.

Respecto a los temas que hoy conocemos concretamente como museografía, la literatura especializada de la época no abunda en demasiados detalles. Existían obviamente conocimientos vastos sobre el tema, que se llevaban a la práctica en los museos de todo el mundo, pero pocas indicaciones o recomendaciones técnicas de alta difusión o de gran calado. Es el momento de las Asociaciones Nacionales de Museos, pero todavía no hay una autoridad internacional en la materia, el conocimiento está aún atomizado, como indica Lorente. No olvidemos, además, que el marqués de Cerralbo no era un profesional de museos propiamente dicho, conectado a la labor museística de tipo institucional. Sin embargo quedan patentes una serie de características muy bien definidas, la primera de las cuales es un espacio y un recorrido diseñado ex profeso, pensando en la circulación de los visitantes invitados. En las Galerías, al más puro estilo de las galerías italianas clásicas, se aprecia perfectamente el pautado visual del espacio, que se estructura mediante vanos cerrados, vestidos con textiles históricos, esculturas de cronología o corte clásico, mobiliario y colecciones pictóricas y otras piezas de tamaño más reducido.



Fig. 1. Vista de las Galerías Segunda y Tercera del Museo Cerralbo. Foto: ASF. Museo Cerralbo.

La iluminación del palacio es un tema esencial que no ha pasado desapercibido en las últimas décadas. La ansiada luz eléctrica hace su aparición en la nueva vivienda, y las lámparas son en ocasiones modificadas para adaptarse a ella. Además, es muy característica la combinación de tres sistemas de iluminación, velas, gas o aceite mineral, y electricidad, en una misma sala y aún en una misma lámpara. La luz eléctrica era muy apreciada para las zonas de exposición, como el Salón Estufa o las Galerías, o para apreciar colecciones determinadas –la pictórica del Salón Billar, la numismática de Biblioteca–, pero inapropiada para los eventos sociales. Además, y conforme a la costumbre de la época, todos los vanos del palacio estaban preparados para bloquear la luz natural: en el siglo XIX se era ya muy consciente de los efectos decolorantes que provocaba la luz en materiales delicados.

Por su parte, el mobiliario expositivo vive su boom en el siglo XIX, no hay duda, pero no surge de la nada. Escaparates y vitrinas habían adornado los interiores domésticos desde finales del siglo XVI, según detalla Rodríguez Bernis (2006). Pese a la ambientación temática de las salas y al uso social de muchos de estos espacios, la cantidad y diversidad de mobiliario expositivo en el palacio Cerralbo es bastante alta. Su estilo es mayoritariamente barroco, ya sea de tipo oscuro y austero, como en el Despacho, o con ostentosas rocallas doradas propias del Barroco decorativo de estilo francés, como las de Galerías. En cualquier caso, todas ellas se adaptan perfectamente al espacio y su decoración. Respecto a los rótulos y cartelas, no eran muy abundantes, pero el Marqués sí se preocupó por poner cartelas a piezas muy concretas de su colección.

Sobre el diverso mobiliario de las salas, ya fueran mesas, escritorios, bufetes o incluso sobre vitrinas y escaparates, el Marqués realizó montajes expositivos que hemos denominado «de capricho», en los que combinaba diferentes piezas artísticas y mostraba su especial estilo como interiorista y museógrafo. Un vistoso ejemplo se aprecia en el Salón Vestuario, en el que una gran colección de espadines de corte se distribuye artísticamente sobre una robusta mesa. Es imposible no poner en relación esta disposición con la lámpara de la Sala de las Banderas del veneciano Palacio de Loredán, residencia de Carlos VII, el aspirante carlista al trono de España.

Pero no solo las residencias privadas de la época nos dan las claves de la museografía ideada por Cerralbo. Los museos contemporáneos guardan ejemplos que podemos usar como auténticos paralelos museográficos. A través de algunos grabados y fotografías de las salas de estos museos, realizados en este último tercio del siglo XIX, podemos apreciar el estilo expositivo de estas décadas en las que precisamente se gestó la museografía del actual Museo Cerralbo. Es el caso del propio Museo Arqueológico Nacional, que utilizó la técnica de la inmersión decorativa, o el historicismo, durante décadas. Especialmente significativo para entender algunos aspectos del actual Museo Cerralbo son las imágenes publicadas en *La Ilustración Española y Americana*[1] del montaje realizado en el Casino de la Reina. En salas como el *Joyero* se utilizaron, además de ambientaciones decorativas, unas vitrinas tipo mesa, con sección radial, que son sin duda un excelente paralelo para la denominada «vitrina de joyas» de la Galería Primera o Galería de Antepasados. La estructura es la misma, lo que cambia es el estilo del mueble, revestido de atrevidas rocallas doradas que evocan el Rococó.

1 *La Ilustración Española y Americana* n.º XXXIII, 1872, p. 520.

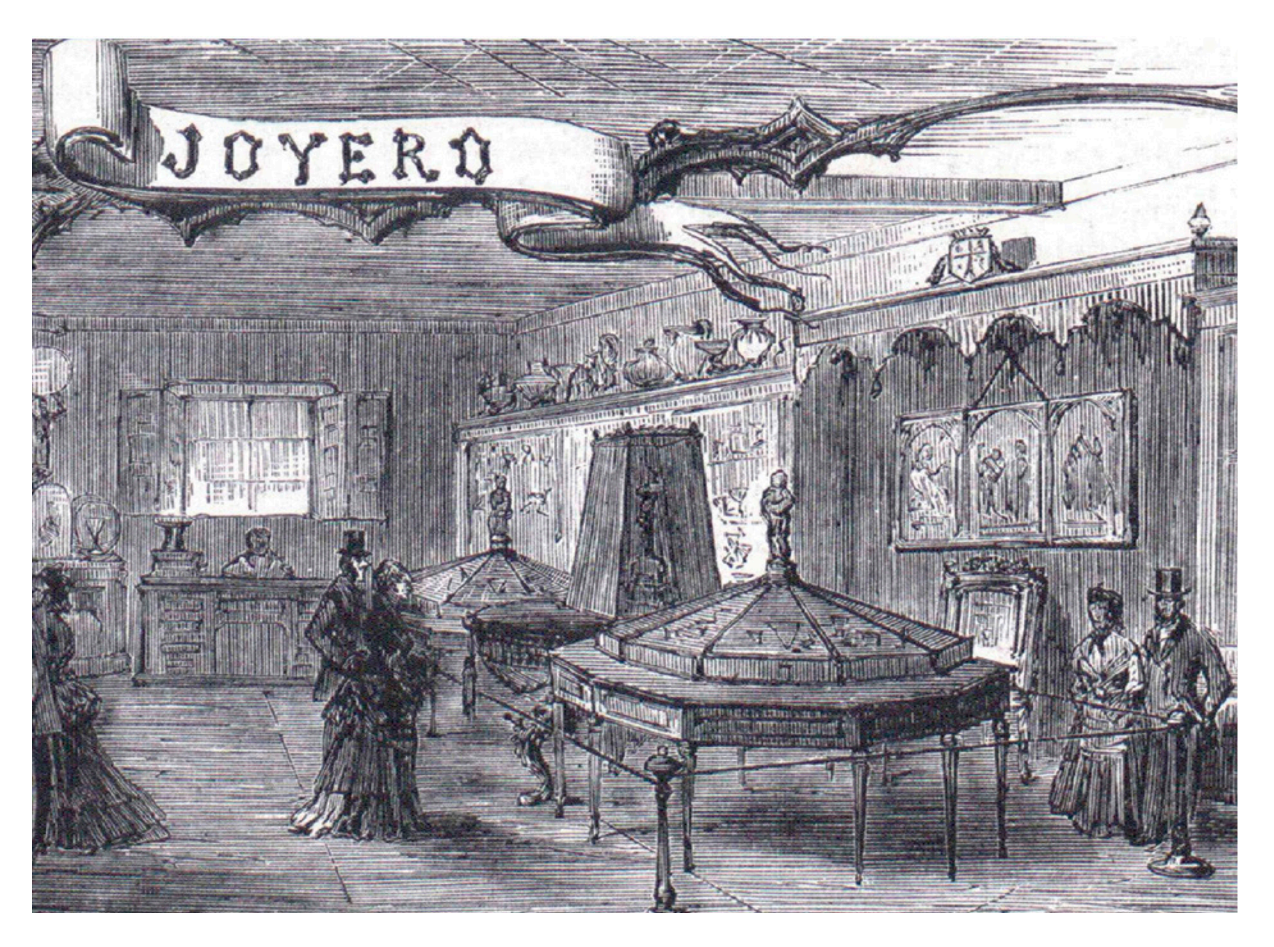




Fig. 2. Arriba, detalle de la Sala del Joyero en el Casino de la Reina, según *La Ilustración Española y Americana* (1872). Abajo, vista de la «vitrina de joyas» de la Galería Primera del Museo Cerralbo. Foto: J. Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo.

También otros museos, como el propio Museo del Prado, nos proporcionan pistas sobre la tendencia general para exponer pintura a finales del siglo XIX (que perduraría hasta bien entrado el siglo XX): en la sala de pinturas flamencas, fotografiada por Laurent entre los años sesenta y ochenta del siglo, se aprecian las obras expuestas en varios registros horizontales y verticales, de una manera muy similar a como diseñó el Marqués la instalación de sus colecciones pictóricas en diversas salas de su palacio, como sería el caso del Salón Billar, el Comedor de Gala, o la Sala de las Columnitas.

Las exposiciones universales e internacionales, también nos dan una buena pista de la modernidad y actualidad de la museografía del palacio Cerralbo. Un buen ejemplo de una de estas grandes exposiciones «a préstamo» sería la Exposición Histórico-Americana celebrada en Madrid durante la celebración del IV Centenario del Descubrimiento en 1892, en el Palacio de Biblioteca y Museos. Las imágenes conservadas de ambas exposiciones son muy reveladoras del estilo museográfico en uso, a nivel internacional. En todas las salas hay una profusa combinación de materiales artísticos, arqueológicos, antropológicos, y el abarrotado mobiliario expositivo se combina con paredes decoradas con lienzos, textiles, trofeos, esculturas y grandes cartelas rotuladas. En la Sala de Colombia centraliza el espacio una vitrina alta y acristalada, sobre un pie central, pensada para ser vista desde todos sus lados, y muy similar a la vitrina de la Galería Tercera del actual Museo Cerralbo. En la Sala de Portugal nos sorprende un estilo marcadamente historicista y decorativo tanto en los lienzos de pared como en las propias vitrinas, decoradas con azulejos y tallas de gran personalidad, igual que aplica Cerralbo a su propio mobiliario expositivo, revestido con atrevidas tallas doradas de estilo rococó.





Fig. 3. A la izquierda, detalle de una vista de la Sala de Colombia en el Álbum *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892*, Biblioteca Nacional de España. A la derecha, vista de la gran vitrina de la Galería Tercera del Museo Cerralbo. Foto: J. Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo.

Incluso la manera de exponer las colecciones en el interior de las vitrinas por parte del marqués de Cerralbo estaba en sintonía con la museografía practicada en los museos de la época. Si tomamos una vitrina de platería de las salas de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional a principios del siglo xx, no podemos más que verificar que, pese a que el tipo de contenedor es diferente, la selección de piezas y su disposición son idénticas a, por ejemplo, vitrinas como las del Despacho del marqués de Cerralbo.

Espacios asignados a la colección arqueológica

En el programa diseñado por E. de Aguilera y Gamboa para la presentación y ordenación de sus colecciones, la arqueológica y la numismática tienen en 1893 un papel muy diferente al que ocupaban en su anterior residencia madrileña. Aquí la presentación de la colección arqueológica se realizaba en una única sala conocida como Sala de Armas, contigua al Salón de Baile (Recio, 2015: 76-77), decorada al estilo neogótico en sintonía con las antigüedades hasta entonces adquiridas, aunque incorporando ménsulas y vitrinas colosales de talla dorada y estilo rococó. Pero en el nuevo palacete madrileño estas dos colecciones van a aparecer intencionadamente distribuidas en diferentes espacios: unas veces integradas dentro del nuevo discurso ahora más artístico, en función de su singularidad, temática y valor, tanto material como sentimental (Escalera de Honor, Galerías, Despacho, Armería, Sala Árabe y Jardín); y otras como protagonistas absolutas recuperando su propia identidad o en montajes diseñados ex profeso con un mensaje muy definido (Biblioteca, Sala de las Columnitas y Salón Estufa).



Fig. 4. Detalle de una vitrina de platería del Museo Arqueológico Nacional. Foto: Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

La colección integrada en salas y galerías

Entre las piezas que se integran en la nueva decoración de las salas, los bustos y una pequeña figura de época romano-alto imperial van a participar de la secuencia que marcan las copias del siglo xix con las que comparten espacio en Galerías (*vid.* fig. 1), Escalera de Honor y Jardín. Los escasos ejemplares clásicos se muestran así colocados sobre fustes de mármol o madera con capitel corintio dorado, en sintonía con la decoración del palacio, al estilo de las galerías de escultura italianas.

Monedas plancha, medallas de diferentes procedencias y periodos, y otras antigüedades se distribuyen sobre la librería giratoria del Despacho, mobiliario específico para mostrar pequeñas colecciones, pero también sobre el escritorio de tambor y el *bureau plat,* más

funcionales, siendo esta sala uno de los espacios en los que tienen lugar los encuentros con representantes del partido tradicionalista. Las piezas se muestran aquí casi desapercibidas entre otras decorativas y artísticas, aunque todas ellas singulares por tratarse de obsequios hacia su persona.

En la Galería Tercera, E. de Aguilera integra una parte de su colección sigilográfica en la zona alta del zócalo de madera de la pared; y en la «vitrina de joyas» de la Galería Primera (fig. 2 abajo): coloca las piezas de mayor valor económico, como los objetos arqueológicos realizados en oro, tratándolos así como verdaderas joyas, o las monedas de este mismo metal que se salvaron de los robos que sufrió la colección en los últimos años de vida de Cerralbo, según relata J. Cabré en su Inventario de 1924[2].



Fig. 5. Despacho con librería giratoria en primer término, *bureau plat* en el centro, y escritorio al fondo a la derecha. Foto: ASF. Museo Cerralbo.

[2] Cabré Aguiló, J.: *Inventario de las obras de arte (cuadros, esculturas, tapices, armaduras, armas, muebles, bronces, porcelanas, talla, etc.) existente el 27 de agosto de 1922 en el Portal, Escalera de Honor y Piso Principal de la casa-palacio n.º 2 de la calle Ventura Rodríguez de Madrid, y que han de constituir con los accesorios que se han de agregar a ellas, por disposición testamentaria, otorgadas ante D. Luis Gallinal, en 30 de junio y 17 de agosto de 1922 en el Museo del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo*, 15 de febrero de 1924 (Archivo Museo Cerralbo).

Máscaras procedentes de Puerto Rico se integran también entre las colecciones, más antropológicas, del Pacífico y África, sobre brazaletes de Guinea colocados como peanas en el montaje de la Sala Árabe; y por último, con las colecciones de la Armería, los arreos de caballo de época medieval se mimetizan entre las colecciones dispuestas alrededor y sobre un soporte fabricado a partir de una columna corintia con capitel de madera en la que se acoplan piezas de diferentes procedencias bajo la misma temática.

Montajes diseñados para colecciones específicas

Junto a estas piezas integradas en las diferentes salas, E. de Aguilera y Gamboa reserva, en un primer momento, dos de las salas, la Biblioteca y la Sala de las Columnitas, para dos conjuntos específicos; a las que posteriormente se unirá el Salón Estufa con un montaje realizado a principios del siglo XX.



Fig. 6. Diversos montajes del Museo Cerralbo. A la izquierda, mesa con máscaras sobre brazaletes de Sala Árabe. Foto: J. Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo. A la derecha, columna-soporte de Armería. Foto: Á. Martínez Levas. Museo Cerralbo.

En la Biblioteca, Cerralbo encarga un mobiliario a medida con un cuerpo central de vitrinas inclinadas para presentar, en orden temático, una pequeña muestra de la colección sigilográfica, numismática y medallística. Estas vitrinas quedaban iluminadas gracias a las bombillas eléctricas que colgaban desde el voladizo superior al interior para coincidir con varios apliques metálicos. E. de Aguilera, además, dispone en la vitrina segunda varias cartelas manuscritas sobre cartulina que identifican las monedas obsidionales procedentes de la antigua colección de Prosper Mailliet (1808-1886). En el palacio, algunas autorías pictóricas aparecen rotuladas sobre cartelas de madera o latón doradas, manteniendo el estilo decorativo que envuelve las salas. La finalidad de estas no es solo identificativa, sino principalmente manifestar el amplio catálogo de pintores representados en la colección (Granados, *op. cit.*: 110). Es esta misma intención la que se percibe en las cartelas correspondientes a las monedas obsidionales al representar a más de cuarenta ciudades europeas durante su asedio, en la mayoría, por las tropas españolas.

La exhibición de monedas y medallas en el espacio destinado a la Biblioteca privada nos remite a la propia de El Escorial, salvando las diferencias. En las residencias decimonónicas se consideraba apropiado mostrar en esta sala «curiosidades y otras colecciones artísticas o científicas (…), ya sea en vertical en librerías o en escaparates sobre mesas de lectura» (Kerr, 1865: 189), en simbiosis con la propia colección bibliográfica que todo caballero culto debía tener. Pero además, es común en la museografía de la segunda mitad del siglo XIX la utilización de vitrinas inclinadas para mostrar este tipo de colecciones, siendo una referencia cercana la

sala del Monetario del antiguo Casino de la Reina, cuyo mobiliario se traslada, posteriormente, al primer Gabinete Numismático en el actual Museo Arqueológico Nacional. Estas vitrinas incorporadas al diseño de un mobiliario específico para la Biblioteca son el ejemplo más acorde con la museografía de su tiempo que se puede ver en el interior de este palacio que, por otra parte, no está en disonancia con el mobiliario historicista que también utiliza en las otras salas para exponer las colecciones.

La segunda sala, en este caso con colecciones arqueológicas (ushebtis, colgantes y figuras egipcias, tanagras, exvotos etruscos y romanos, entre otros), responde a los montajes «de capricho» ideados por E. de Aguilera, denominada por él mismo como Sala de las Columnitas, debido a la presentación de estas pequeñas figuras de arcilla, bronce o mármol, acompañadas de otras modernas, fijadas todas a peanas y plintos de madera o mármol –tal y como aparecen en el mercado de antigüedades– para terminar, algunas de ellas, elevándose sobre columnas de madera o piedras duras ensambladas, dispuestas sobre la mesa central, escritorios y chimenea. Un particular montaje que va más allá de una evocación del Barroco –que se encuentra representado en los lienzos que decoran las paredes de esta sala–, dentro del diseño inmersivo característico del palacio.

Si bien la sala ha sido interpretada como *fumoir* en publicaciones anteriores, últimamente (Casas, 2015: 79) se descarta este uso para entenderla como salita masculina, donde E. de Aguilera se muestra ante los invitados como coleccionista-viajero, hombre religioso y de refinado gusto estético. No es usual esta disposición de figuras sobre una mesa, pero tampoco es única. El conocido neurólogo Sigmund Freud (1856-1939), también coleccionista de antigüedades, coloca sus figuras más preciadas sobre su mesa de trabajo en la necesidad de inspirarse en ellas; pero Cerralbo busca con este montaje, además, ser reconocido por su faceta no solo de coleccionista, sino ahora de museógrafo, siempre dentro del ideal del noble caballero.

Por último, como sala más próxima a los gabinetes de antigüedades de los siglos xviii-xix, sin distanciarse de la decoración imperante del nuevo palacio, el Salón Estufa se presenta



Fig. 7. Vitrinas I a VI de la Biblioteca del Museo Cerralbo. Foto: J. Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo.



Fig. 8. Detalle de la mesa central de la Sala de las Columnitas del Museo Cerralbo. Negativo sobre placa de vidrio, positivado, de J. Cabré Aguiló, *ca*. 1922-1936. N.º Inv. FF07643. Museo Cerralbo.

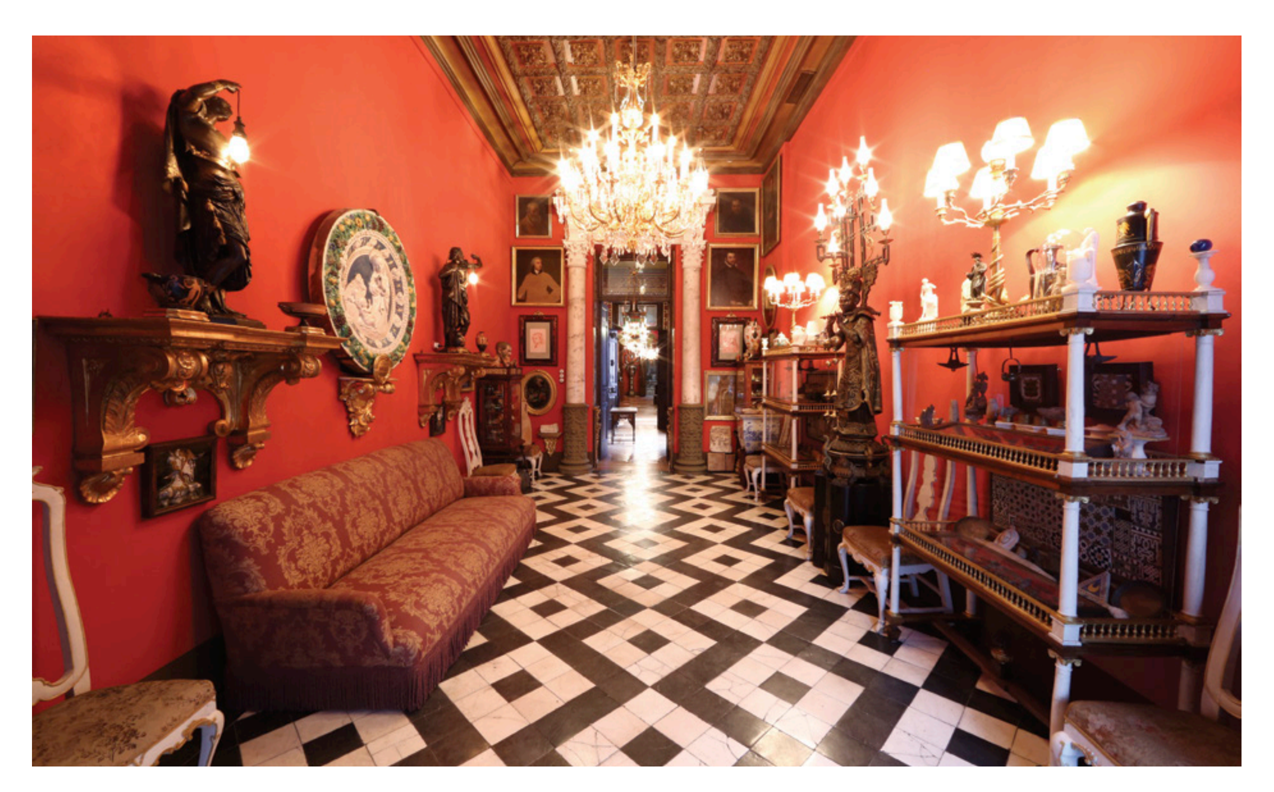


Fig. 9. Aspecto del Salón Estufa del Museo Cerralbo entre 2013 y 2017. Foto: J. Rodríguez Barrera. Museo Cerralbo.

como un «gabinete»[3] de coleccionista al aunar en la misma sala el grueso de su colección arqueológica con otras piezas orientales, devocionales y pictóricas.

En los primeros años de vida en el palacio, esta sala presentaba una apariencia más cercana a una *serre* o invernadero de interior, siendo fiel a su denominación, aunque no exenta de la presencia de colecciones procedentes de Senegal y Oceanía, con un *cabinet* o escaparate historicista que exponía la colección de ungüentarios, balsamarios y lucernas romanas[4].

En la década de 1910, es decir, casi veinte años después del montaje inicial de las colecciones en la planta principal, el Salón Estufa se habilita como gabinete de coleccionista cegándose con un panel de madera el gran ventanal que daba al jardín, y embelleciéndose las paredes y la vidriera del ventanal conservado con cinco tapices[5] de temática mitológica. Aquí se trasladan las antigüedades procedentes de las Galerías[6] y la Armería[7], siendo este nuevo Salón Estufa testimonio del último montaje expositivo de E. de Aguilera.

---

3 *El Liberal*, domingo 8 de junio de 1902, año XXIV n.º 8277, p. 3.
4 *La Época*, jueves 15 de junio de 1893, año XLV, n.º 14637, p. 1.
5 Actualmente, la sala muestra estos cinco tapices, cuatro de ellos restaurados entre 2016 y 2017 por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Madrid), correspondiendo el del ventanal a una reproducción realizada en 2015.
6 *La Época*, jueves 15 de junio de 1893, año XLV, n.º 14637, p. 1 y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 17 de junio de 1893, año CXXXVI, n.º 168, p. 3.
7 *El Liberal*, domingo 8 de junio de 1902, año XXIV n.º 8277, p. 2.



Fig. 10. Mobiliario expositivo del Salón Estufa: escaparate historicista con cerámica griega; abajo, expositor portátil con industrias líticas y óseas de Escandinavia y Suiza. Fotos: J. Martínez Barrera. Museo Cerralbo.

La necesidad de habilitar esta nueva estancia pudo deberse, por un lado, a la falta de espacio para una colección en constante crecimiento a lo largo del siglo xx (Recio, *op. cit.*) –al contrario que su colección artística, prácticamente conformada en 1885 (Granados, *op. cit.*: 99)–, unida a una posible intención de E. de Aguilera de destacarse y justificar el interés por la arqueología a cuya actividad de campo vuelve en 1907.

Para este nuevo y último montaje, E. de Aguilera recupera varios escaparates personalizándolos con aplicaciones doradas de estilo clásico, y acoplando luz eléctrica en su interior. Reaprovecha, por tanto, un mobiliario creado para la colocación y presentación de pequeños objetos, utilizado con esta función por el coleccionismo privado. Sobre éstos y sobre ménsulas de talla dorada –recreación del siglo xix–, coloca en altura algunas de sus cerámicas griegas, al estilo de los gabinetes y bibliotecas europeos (podemos apreciar esta disposición casi un siglo antes en el Soane Museum de Londres) sustentadas, a su vez, sobre peanas doradas.

Pero además, para la creación de dos nuevas estanterías ensambla diferentes piezas en un armazón de varillas de hierro que, en una versión escalonada, utilizará también en las exposiciones arqueológicas temporales (Casas, e. p.). Se trata de estanterías abiertas en sus cuatro frentes, específicas para la exposición de objetos y curiosidades –pues las estanterías con la trasera cerrada eran empleadas, preferiblemente, como librerías–, más propias de las salas de estar. Dentro de este diseño se integran cuatro expositores portátiles de madera con tapa acristalada (fig. 10) colocados en las baldas centrales para contener las piezas más pequeñas. A su vez, la distancia entre baldas permite colgar varios candiles en las superiores (siendo práctica habitual colgar lámparas, lucernas y candiles del techo o elementos en altura, como se reconoce en la Sala Clásica del Casino de la Reina[8]), mientras que las piezas exentas se colocan sobre diferentes placas de mármol, plintos y basas. Un mobiliario tan específico, con idéntico remate arquitectónico en forma de balaustrada fue utilizado en la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892, a la que antes hemos aludido, que pudo servir de inspiración.

8 *La Ilustración Española y Americana* n.º XXXIII, 1872, p. 521.

La colección arqueológica de este Salón Estufa se presenta en una ordenación temática e incluso geográfica para la prehistoria europea, aunque no exenta de saltos temporales para introducir alguna pieza cuando la estética y el espacio lo requieren.

Conclusión

Cuando E. de Aguilera y Gamboa trabaja en la decoración interior de la nueva residencia familiar, diseña todas las salas de uso público y privado, gabinetes, galerías y accesos con la intención de mostrar todas sus colecciones, artísticas y arqueológicas. Esta exposición representa la imagen con la que quiere ser recordado en la sociedad finisecular. No crea exactamente un museo permanente donde exponer sus colecciones, pues hasta la segunda década del siglo XX mantiene su idea de donarlas a la ciudad de Salamanca, donde pensaba crear una fundación-museo en el palacio familiar de San Boal (Granados, *op. cit.*: 111-112). En un principio es consciente de la temporalidad de los montajes ideados para esta casa, pero también de la importancia de los mismos y de la imagen con la que como noble quiere presentarse ante la sociedad: reconocido coleccionista, erudito de la historia y el arte, y reconocido arqueólogo.

El montaje de la colección arqueológica en el palacio Cerralbo se presenta en un primer momento con piezas imbricadas con muy diversas colecciones, así como en espacios más personalizados como la Biblioteca y la Sala de las Columnitas. Posteriormente, y en una evolución conceptual de sus recursos museográficos representados únicamente en el Salón Estufa, se configura un gabinete de coleccionista al que confiere una nueva estética incorporando al mobiliario historicista estanterías ensambladas que rompen con el estilo predominante de la planta principal.

Es entonces, en esta última década, y coincidiendo con el cambio de mentalidad que origina el montaje de Estufa, cuando el proyecto de Salamanca queda descartado, y el montaje del palacio Cerralbo se confirma ya sí como museo definitivo, que legará al Estado con la condición de que se conservara su originaria disposición. Esto nos da idea también, del valor otorgado por el marqués de Cerralbo a esta museografía.

Su exposición no difiere de las tendencias finiseculares vistas en otros museos de la época o presentadas en las grandes exposiciones internacionales, sino que utiliza un mobiliario, estética y disposición de los objetos muy similar a los museos contemporáneos y colecciones privadas. Sin embargo, no se adaptan perfectamente, ni quieren adaptarse, a las necesidades de un museo moderno formulado ya en el siglo XIX.

Bibliografía

Antigüedad, M.ª D., y Aznar, S. (1998): *El Siglo xix. El cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.

Bolaños, M. (2008): *Historia de los museos en España*. 2.ª ed. Gijón: Editorial Trea.

Cabré Aguiló, J. (1922): «El Marqués de Cerralbo (Necrología)», *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, año I, tomo I, cuadernos 2.º y 3.º, pp. 171-183.

Casas Desantes, C. (2015): «El tabaco, usos y objetos. Colecciones del Museo Cerralbo» [en línea], *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo* n.º 0, pp. 62-111. Disponible en <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/estuco-revista-de-estudios-y-comunicaciones-del-museo-cerralbo-n02015/arte-museos/20396C>. [Consulta: 31 de marzo de 2017].

– (e. p.): «El Museo Cerralbo, una colección personal, una instalación de su tiempo 1893-1922-2016», *Museos de ayer: museografías históricas en Europa. Actas del II Encuentro Internacional. Museo Cerralbo, 25 de enero de 2016*. Coordinado por R. C. Recio Martín. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

Casas Desantes, C., y Giménez Raurell, C. (2016): «Museo Cerralbo. Modernismo a pesar del Historicismo», *Actas del Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo. Arquitectura, arte, cultura y sociedad. CIMAM 2016*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, pp. 551-560.

Goode, G. B. (1895): «Principles of museum administration», *Museums Association Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting held in Newcastle-upon-Tyne July 23-26, 1895*. London: H. M. Patnauer, B. Sc. & E. Howarth (traducción de Carlota Romero).

Granados Ortega, M.ª Á. (2009): «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: el Museo Cerralbo», *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. 17 y 19 de octubre de 2007*. Edición de R. Téllez. Madrid: J. I. Gil, D. L., pp. 91-113.

Jevons, W. S. (1883): «The use and abuse of museums», *Methods of Social Reform and Other Papers*. London: Macmillan, p. 55.

Kerr, R. (1865): *The Gentleman's House; How to plan English residences, from the parsonage to the palace, with tables of accommodation and cost, and a series of selected plans*. London: John Murray, Albemarle Street.

Lorente, J. P. (2012): *Manual de historia de la museología*. Gijón: Editorial Trea.

Maleuvre, D. (2012): *Memorias del Museo. Historia, Tecnología, Arte*. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Materiales de Museología.

Osterhammel, J. (2015): *La transformación del mundo. Una historia global del siglo xix*. Madrid: Crítica.

Recio Martín, R. C. (2009): «La Colección Numismática del Museo Cerralbo: un antiguo monetario oculto en tres bargueños», *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática «Moneda y arqueología» (Cádiz 22-24 de octubre de 2007)*. Edición de A. Arévalo. Madrid-Cádiz: Museo Casa de la Moneda-Universidad de Cádiz, tomo II, pp. 1159-1177.

– (2012): «Páginas de la Historia. Una obra inédita» [en línea], *Miradas. Páginas de la Historia. Una obra inédita. Exposición temporal. Del 24 de abril al 24 de mayo de 2012. Museo Cerralbo, Madrid*. R. C. Recio Martín y C. Casas Desantes. Madrid: Museo Cerralbo, pp. 1-7. Disponible en: <http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/catalogosDeExposiciones/paginas_historia.pdf>. [Consulta: 31 de marzo de 2017].

– (2015): «La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia» [en línea], en EAD. (ed.): *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo xix. Actas del Encuentro Internacional. Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 74-100. [en línea] Disponible en: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=20164C>. [Consulta: 31 de marzo de 2017].

Rico, J. C. (1994): *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex.

Rodríguez Bernis, S. (2006): *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Rodríguez R. de la Escalera, E. (2013): *Los salones de Madrid*. [Madrid]: RH+. Nueva edición, notas y presentación de Germán Rueda.

Manuscritos del siglo XVIII procedentes del Monetario de la Real Biblioteca Pública: un punto de partida para una historia del Museo Arqueológico Nacional

Eighteenth-century manuscripts from the Coin Cabinet of the Royal Public Library: a starting point for a history of the Museo Arqueológico Nacional

Paloma Otero Morán (paloma.otero@mecd.es)
Departamento de Numismática y Medallística. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: En 1867, la fundación del Museo Arqueológico Nacional dio vida a un nuevo museo, organizado con criterios modernos y ajustados a las corrientes internacionales del momento y al desarrollo de la arqueología. Sin embargo, el MAN fue en gran parte la transformación de una institución preexistente y con 156 años de historia: el Museo de Medallas y Antigüedades de la Biblioteca Nacional, creada con el nombre de Real Librería Pública en diciembre de 1711. El Museo conserva una importante y muy desconocida documentación de este período, que ilustra no solo cómo se va conformando un museo, sino cómo se fueron construyendo la arqueología, la numismática y la museografía en España. El sesquicentenario que celebramos en 2017 parece la ocasión idónea para iniciar un nuevo programa de investigación de las colecciones, abordando, a partir de esta documentación escrita, la reconstrucción de su historia desde los orígenes.

Palabras clave: Museografía. Numismática. Arqueología. Historiografía. Ilustración. Investigación. España.

Abstract: The Museo Arqueológico Nacional (MAN) was founded in 1867 in order to set up a completely new museum, organized with modern criteria according to international trends and the progress of Archaeology. However, it was largely the transformation of a pre-existing institution with 156 years of history: the Museo de Medallas y Antigüedades de la Biblioteca Nacional (Museum of Medals and Antiquities of the National Library), born as Royal Public Library in December 1711. The Museum's Archive holds an important and quite unknown collection of records from this period, which provide information about the birth and

development of museography, archeology and numismatics in Spain. The 150th anniversary that we celebrate in 2017 seems a convenient occasion to start a new research program, using manuscripts as a primary source for the history of the MAN since its very origins.

Keywords: Museography. Numismatics. Archaeology. Historiography. Age of Enlightenment. Research. Spain.

Los archivos de los museos pueden deparar grandes sorpresas. Utilizados habitualmente para trazar la procedencia de las colecciones que conservan y su trayectoria a partir de su ingreso, en muchas ocasiones albergan un tesoro de información que excede el ámbito del propio museo. Un tesoro que se va desvelando paulatinamente, a medida que archiveros y conservadores catalogan documentos, leen e interpretan su contenido, en un proceso más dificultoso de lo que puede parecer a primera vista.

En 1867, la fundación del Museo Arqueológico Nacional dio vida a un nuevo museo, organizado con criterios modernos y ajustados a las corrientes internacionales del momento, al desarrollo de la arqueología y a las necesidades derivadas de una nueva conciencia de protección y difusión del patrimonio histórico, así como de la instrucción pública, en todo el territorio nacional. Sin embargo, el MAN era en buena parte la transformación de una institución preexistente y ya con 156 años de historia a sus espaldas: nos referimos al Museo de Medallas y Antigüedades de la Biblioteca Nacional, nacida en diciembre de 1711 como Real Librería Pública, la primera de las instituciones culturales creadas por Felipe V.

La celebración, este 2017, del siglo y medio de vida del Museo Arqueológico Nacional nos ha parecido una ocasión idónea para volver a traer a primer plano su estrecho vínculo con su inmediato antecesor, en esta ocasión, a través de los documentos pertenecientes a aquella etapa que conserva el Archivo Histórico del Museo. Para ello, el Archivo y el Departamento de Numismática y Medallística han unido sus esfuerzos en un nuevo programa de investigación dirigido a sistematizar e interpretar la variada documentación manuscrita generada entre 1711 y 1867 que forma parte de los fondos de la institución. El objetivo del proyecto es revelar documentos de primera mano, en su mayoría desconocidos hasta ahora, que permitan abordar un mejor conocimiento y valoración de este período, aportando nuevas herramientas a público e investigadores (fig. 1).

Si bien el proyecto está tan solo en sus inicios, ya es posible avanzar que va a ofrecer materiales muy interesantes tanto para el propio Museo –obligado a documentar sus colecciones con toda la información disponible– como para la historia de los museos y de los ambientes científicos de los siglos XVIII y XIX. Estamos convencidas de que estos documentos serán una contribución sustancial para avanzar en el conocimiento de cómo se va conformando un museo y cómo se han construido en nuestro país las ciencias históricas, la arqueología y, muy en concreto, por las razones que explicaremos a continuación, la numismática.



Fig. 1. Algunos de los manuscritos conservados en el Archivo Histórico del MAN.

El Museo de Medallas y Antigüedades, precursor del MAN

El origen común de los actuales Museo Arqueológico Nacional y Biblioteca Nacional de España en el impulso ilustrado del siglo XVIII, y su historia compartida a través del Museo de la Biblioteca hasta su disolución en el MAN en 1867, pasan desapercibidos para el gran público y, aunque son conocidos por los investigadores, no suelen ser especialmente considerados desde los ángulos en los que se viene abordando la historia de las instituciones culturales españolas.

No es este el lugar de plantear un análisis bibliográfico minucioso, pero en una perspectiva general –y necesariamente incompleta–, los ensayos sobre museología los suelen contemplar como «antecedentes» fruto de otro tiempo, contraponiendo generalmente un presente moderno frente a un pasado coleccionista, sin entrar a valorar la modulación científica y museográfica que incorporó la etapa del siglo XVIII, o el peso que tenía el Museo de la Biblioteca en el momento de la creación del MAN. Por otro lado, los numerosos estudios sobre los círculos ilustrados dieciochescos, los inicios de los establecimientos culturales y el desarrollo de la arqueología científica mencionan con frecuencia nombres de eruditos como Manuel Martínez Pingarrón, Francisco Pérez Bayer, Guillermo López Bustamante, Ambrosio Rui Bamba o Basilio Sebastián Castellanos, pero no dan demasiada importancia a que todos ellos fueron personal de plantilla de la Real Biblioteca y tuvieron a su cargo su museo y especialmente sus colecciones numismáticas (García, 1997). Finalmente, desde la Biblioteca Nacional de España, que, no hay que olvidar, perdió parte de sus fondos con la creación del MAN, se reconoce a su antiguo museo como parte de sus 300 años de historia (Mañueco, 2004; Otero, 2011), pero no deja de ser un aspecto colateral de su misión actual.

En cuanto al propio Museo Arqueológico Nacional, ocurre algo similar a nuestra institución hermana. Tanto el ambicioso objetivo de la creación del nuevo centro, claramente expresado en el Real Decreto de 20 de marzo de 1867 (*Gaceta de Madrid* de 21 de marzo

de 1867; Marcos, 1993: 26-27), como su posterior evolución hasta el museo que es hoy, han llevado a considerar al Museo de la Biblioteca como uno más de los aportes con los que se ha ido configurando el MAN a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, en las publicaciones emanadas del propio Museo, las referencias a su «prehistoria» –su creación a partir del Museo de la Biblioteca, de las colecciones arqueológicas del Museo de Ciencias Naturales y las de la Escuela de Diplomática: los llamados fondos fundacionales- se fueron diluyendo con el tiempo, convirtiéndose en la mayoría de los casos en menciones historiográficas, una especie de genealogía familiar conocida pero a la que se da una importancia limitada. El catálogo de la exposición que supone, hasta el momento, el mayor estudio de conjunto sobre la historia del MAN, *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia* (VV. AA., 1993), mantiene en gran medida esta perspectiva de la trayectoria de la institución, igual que otros estudios de carácter más monográfico elaborados por técnicos del Museo (Mañueco, 1993a). Explorando esta cuestión de los orígenes, han sido sobre todo los estudios nacidos desde el actual Departamento de Numismática y Medallística (Alfaro, 1994; Alfaro; Marcos, y Otero, 1999; Otero, 2016) los que más han reivindicado la entidad propia del Museo de Medallas y Antigüedades y su continuidad en el actual MAN.

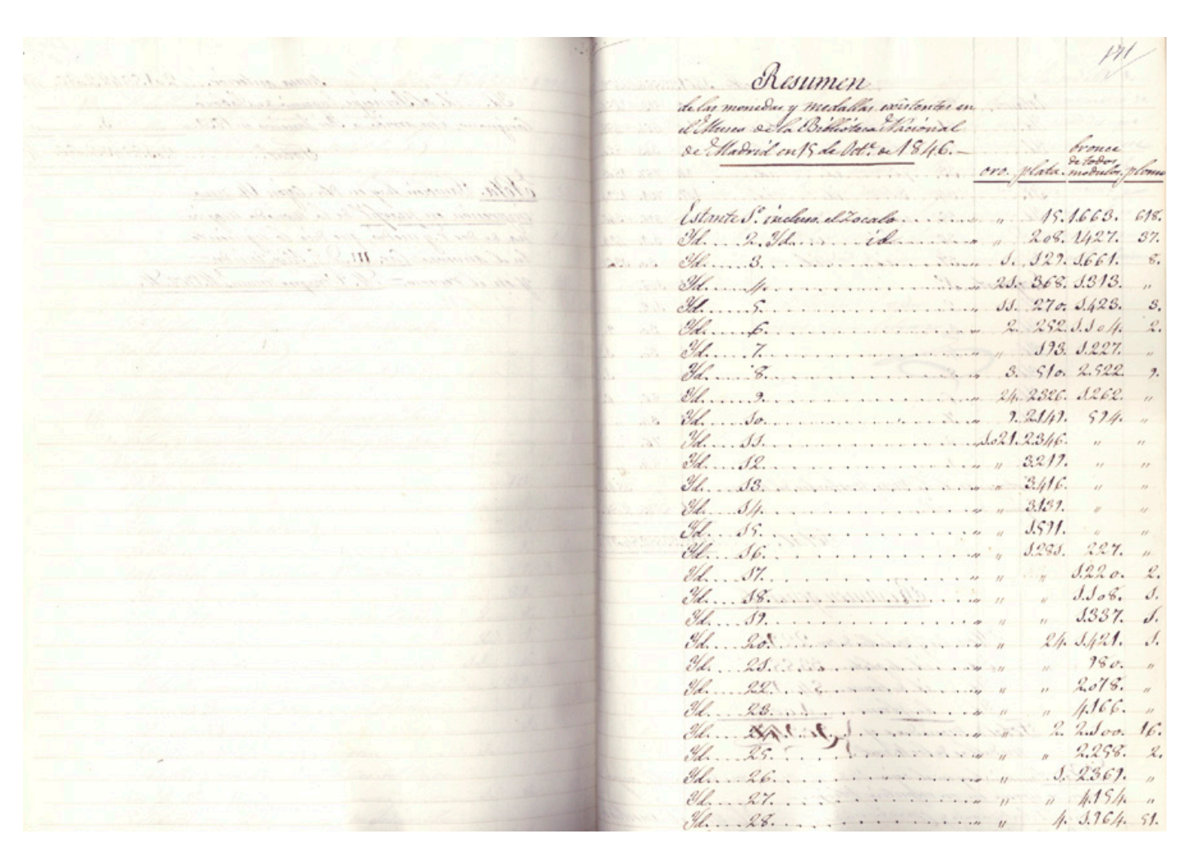
Desde el ámbito de la historia de los museos no se ha valorado en su justa medida el papel de la Real Biblioteca Pública / Biblioteca Nacional como institución pionera de las colecciones abiertas al público. Obviamente, hay que ser prudente para no aplicar sistemáticamente la perspectiva actual a la vida museística de los siglos XVIII y XIX, ni sobredimensionar determinados aspectos, pero tampoco examinarla con la exigencia que demandamos a los museos de hoy en día. Y sí se debe tener en cuenta la diferencia de objetivos con los que fueron creadas las distintas instituciones científicas dieciochescas y cómo esto determinó –y sigue determinando en ocasiones– su vida posterior. Junto a una interpretación de los centros museísticos construida, con frecuencia, desde entidades muy diversas y con una mirada externa, es importante hacer también historia de los museos desde dentro de los propios museos, aprovechando la experiencia de quien trabaja en su día a día con las colecciones, el público y la problemática que generan.

Por mucho que hayan cambiado, evidentemente, los conceptos de «público», «investigación» y «exposición», los tres estaban presentes en las Constituciones de la Biblioteca y prácticamente en su propia fundación, tanto por su carácter institucional (López-Cordón, 2012; Sanz, 2012) como por su accesibilidad, pues sus salas se abrieron ya en marzo de 1712 y en 1761 la visita se reguló por un reglamento oficial (García, *op. cit.*: 112-128; Santiago, 2004; BNE Mss/2928; BNE Mss/21.273; *Guía 1916*: 24). Esta condición de colección pública, abierta y visitable diferenció desde muy pronto a la Real Biblioteca de las academias y otros gabinetes.

En la Casa del Tesoro, su primera sede, el monetario y la colección de «antigüedades» fueron creciendo y adquiriendo personalidad propia hasta convertirse en el Museo inaugurado con pompa y solemnidad por Fernando VII en junio de 1826, con motivo de la nueva instalación de la Biblioteca en el Palacio del Marqués de Alcañices, después de casi dos décadas de vaivenes por distintos edificios de Madrid tras la salida precipitada de la Casa del Tesoro en 1809 (Alfaro; Marcos, y Otero, *op. cit.*: 15-29; Otero, 2016: 30-34). Es este Museo, remodelado y modernizado en 1839, el citado en las guías de viaje y relatos de viajeros por España en

el siglo XIX (Laborde, 1809: 115-116; Faure, 1831: 43-44; Viardot, 1843: 4-5) y el descrito por Castellanos de Losada en 1847 (Castellanos, 1847), en un libro fundamental para documentar parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional, utilizado por los técnicos del MAN desde su creación y por los investigadores de sus colecciones. A mediados del XIX, según el catálogo de Castellanos y un recuento efectuado en 1846 (*Inventario 1846*, fig. 2), el Museo contaba ya con casi 100 000 objetos: 90 947 monedas y medallas y unas 1000 piezas variadas, que recorrían desde la Edad Antigua hasta la Contemporánea.

En este punto conviene recordar que los fondos conservados en la Biblioteca, tanto bibliográficos como numismáticos, arqueológicos o artísticos, excedían con mucho las «colecciones reales», si bien esta expresión se ha usado con cierta frecuencia para englobar todo lo que perteneció al Museo de la Biblioteca (Mañueco, 1993b), al igual que la de «Gabinete» de Medallas o de Antigüedades, sin distinguir los distintos períodos que atravesó la institución en su siglo y medio de vida ni la procedencia concreta de los objetos. En parte, esta confusión puede proceder de las diferencias de denominación de las colecciones que encontramos en las publicaciones, inventarios y manuscritos de trabajo de la biblioteca, puesto que en ellos, y sobre todo en los más antiguos, se menciona indistintamente el «Museo de Su Majestad», el «Monetario» o el «Gabinete». Sin embargo, el uso habitual de esas fórmulas enmascara la naturaleza administrativa de la institución -distinta de las Bibliotecas privadas del Rey (Sanz, *op. cit.*: 56)–, la transformación legal de Biblioteca Real en Nacional en 1836, la progresión de sus colecciones, el nombre oficial del museo utilizado, al menos, desde 1835 –como sabemos por distintos Libros de Inventario y Registro– y su misma función pública (fig. 2).



171

Resumen
de las monedas y medallas existentes en el Museo de la Biblioteca Nacional de Madrid en 15 de Oct.e de 1846.

	oro.	plata.	bronce de todos modulos.	plomo
Estante 1.º incluso el Zocalo	"	15.	1.663.	618.
Id. 2. Id. id.	"	208.	1427.	37.
Id. 3.	1.	127.	1661.	6.
Id. 4.	21.	368.	1313.	"
Id. 5.	11.	270.	1423.	3.
Id. 6.	2.	252.	1104.	2.
Id. 7.	"	193.	1227.	"
Id. 8.	3.	510.	2.522.	9.
Id. 9.	24.	2326.	1262.	"
Id. 10.	9.	2141.	574.	"
Id. 11.	1021.	2346.	"	"
Id. 12.	"	3217.	"	"
Id. 13.	"	3416.	"	"
Id. 14.	"	3131.	"	"
Id. 15.	"	1571.	"	"
Id. 16.	"	1285.	227.	"
Id. 17.	"	"	1220.	2.
Id. 18.	"	"	1108.	1.
Id. 19.	"	"	1337.	1.
Id. 20.	"	24.	1421.	1.
Id. 21.	"	"	780.	"
Id. 22.	"	"	2078.	"
Id. 23.	"	"	4166.	"
Id. 24.	"	2.	2100.	16.
Id. 25.	"	"	2258.	2.
Id. 26.	"	1.	2361.	"
Id. 27.	"	"	4154.	"
Id. 28.	"	4.	1164.	51.

Fig. 2. Página interior del *Inventario de las monedas y medallas del Museo de la Biblioteca Nacional*. [Madrid], 1846. MAN.

La primera guía del Museo Arqueológico Nacional, publicada en 1876, describía las colecciones del Museo de Medallas y Antigüedades como el núcleo del nuevo museo (*Noticia*, 1876: 7-10). En aquel momento desde luego lo eran: en torno al 85 % de los fondos, estimados entonces en 120 052 piezas (*Noticia*, *op. cit*.: 199), procedían de él. Además, la división de la Biblioteca Nacional no se limitó a los objetos arqueológicos y numismáticos: también se transfirieron al nuevo Museo mobiliario de exposición, de almacenamiento, útiles de trabajo, inventarios, documentos y miembros de su personal, el técnico reclasificado de bibliotecario a anticuario según la reforma de 1867 –caso de Francisco Bermúdez de Sotomayor y, con un paréntesis intermedio, de Basilio Sebastián Castellanos–, y de vigilancia y mantenimiento, como el portero Juan Crespo.

Estos datos, considerados en conjunto, dan prueba no solo de la relevancia del período en el que parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional constituyeron el Museo de Medallas y Antigüedades, sino de la continuidad que hay entre ambas instituciones. La secuencia es particularmente fácil de seguir observando los fondos relacionados con la numismática, y no solo por hacer honor al nombre, sino por el hecho de que, cuantitativamente, la mayor parte de los fondos fundacionales del MAN correspondía a la Sección de Numismática: volviendo al cálculo de 1876 (*Noticia, op. cit*.: 199), de los 120 052 objetos propiedad del Museo, 103 096



Fig. 3. Salas del Museo Arqueológico Nacional en 1872, en su primera sede del Casino de la Reina (*La Ilustración Española y Americana*, 1872: 520-521). El Monetario aparece a la derecha, en la banda central.

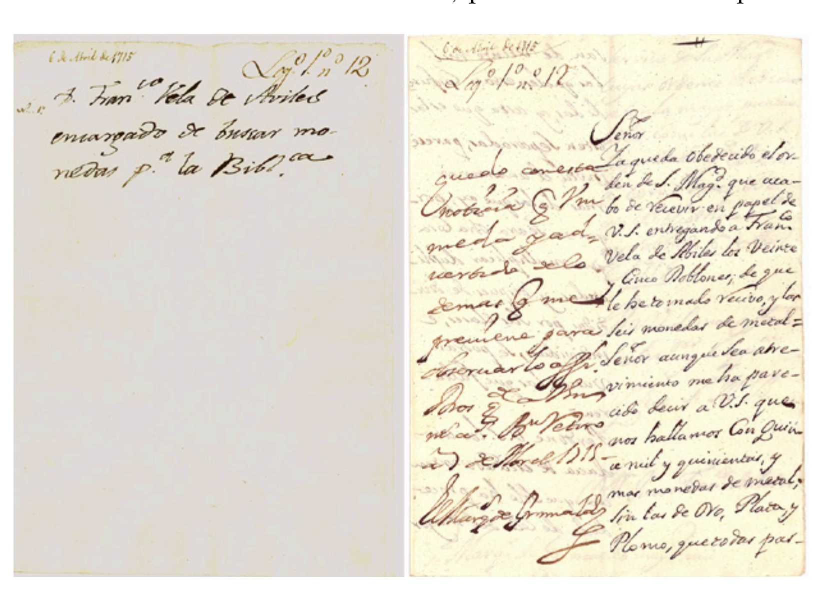
eran monedas y medallas, además de 1764 piezas de glíptica y sigilografía –dos disciplinas tradicionalmente vinculadas a los gabinetes numismáticos– y de ellas, unas 92 000 llegaron del Museo de la Biblioteca. El propio montaje de las salas dedicadas al Monetario, cuyo aspecto conocemos por un artículo de *La Ilustración Española y Americana* (1872), replicaba en buena parte, si bien con mejoras, la disposición del Museo de la Biblioteca (fig. 3).

Es por esta razón que las colecciones numismáticas se convierten en un vehículo sumamente útil, reconocible y fácil de trazar, para reconstruir esta prehistoria del Museo Arqueológico Nacional, 150 años más de «vida» que hemos querido reconocer en el título del nuevo proyecto: *Una historia de más de 150 años: los manuscritos del Museo de Medallas y Antigüedades*.

Una historia de más de 150 años: los manuscritos del Museo de Medallas y Antigüedades. Un nuevo programa de investigación del Museo Arqueológico Nacional

El Museo Arqueológico Nacional conserva un amplio conjunto de documentos anteriores a su creación, seguramente porque acompañaban a los materiales de trabajo del Museo de la Biblioteca. Desde su misma fundación en 1711, la Biblioteca produjo una enorme cantidad de documentación manuscrita relacionada con su Museo y sobre todo con el Monetario, núcleo de las colecciones: en 1715, la Real Librería poseía ya más de 20 000 monedas y medallas, un millar de piedras grabadas y un pequeño conjunto de piezas arqueológicas, artísticas y geológicas (BNE Mss/22543/18).

En 1867, la división entre las dos instituciones no fue perfecta, conservándose escritos que conciernen directamente a las colecciones del actual MAN tanto en el Museo como en la Biblioteca Nacional. En ocasiones, por razones no siempre conocidas, un mismo documento puede aparecer dividido en diferentes archivos, o bien hay varias copias o versiones del mismo, hallándose también manuscritos e impresos relacionados con las colecciones o los miembros del personal en otros centros como el Archivo Histórico Nacional, la Real Academia de la Historia o la British Library (fig. 4).



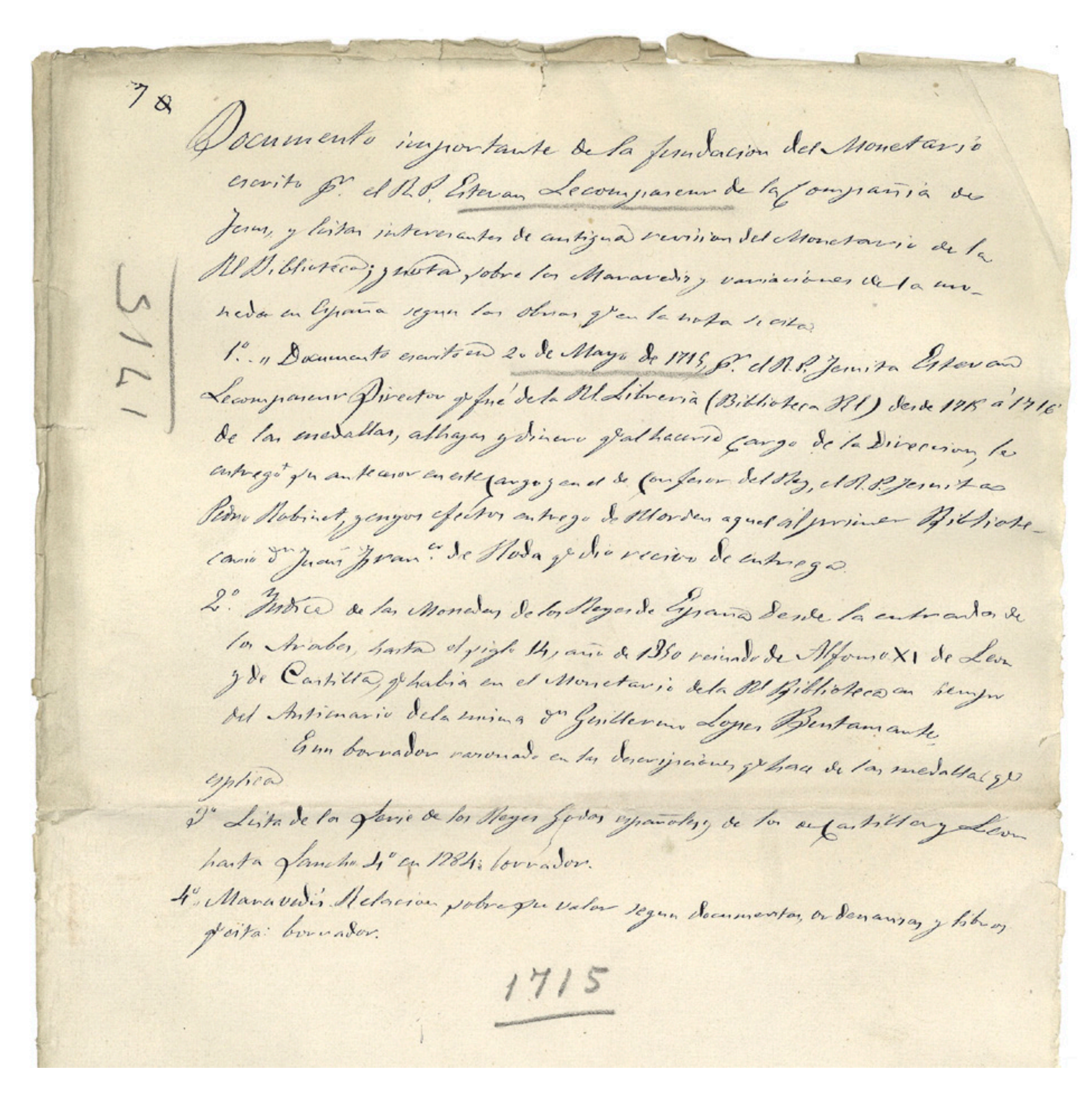
Leg.º 1.º n.º 12
D. Fran.co Vela de Aviles encargado de buscar monedas p.ª la Bibl.ca

Leg.º 1.º n.º 12
Señor
Queda obedecido el orden de S. Mag.d que acabo de recivir en papel de V.S. entregando a Fran.co Vela de Aviles los Veinte Cinco Doblones, de que le he tomado recivo, y los previene para seis monedas de metal. Señor aunque sea atrevimiento me ha parecido decir a V.S. que nos hallamos con quinze mil y quinientas, y mas monedas de metal, sin las de Oro, Plata y Plomo, que todas pas-

Fig. 4. Nota de acuse de recibo de Juan Francisco de Roda al marqués de Grimaldo, fechada el 6 de abril de 1715. Existe otra copia o versión en la BNE (García, 1997: 38). MAN, Legajo 19-3.

En lo que concierne al MAN, su fondo antiguo, muy desconocido incluso para los propios técnicos del Museo,

está compuesto por documentos muy diversos y no siempre bien identificados. Además de catálogos, inventarios, libros de entradas y salidas, oficios de ingreso, notas de entrega y una variada correspondencia oficial, la institución y su personal produjeron materiales de muy diversa índole, utilizados como material de trabajo o repertorios de apoyo a la catalogación, investigaciones en torno a las colecciones, borradores de publicaciones y notas de carácter más personal y en ocasiones referidas al ámbito privado. Muchos de ellos no están firmados ni fechados. Como consecuencia de las vicisitudes de tres siglos de historia –entre ellas dos guerras y varios traslados, algunos bastante accidentados–, su agrupamiento es, en general, aleatorio, y en las fichas existentes no se identifica claramente su vinculación con el Museo de la Biblioteca; de hecho, el inventario del Archivo sigue utilizando las identificaciones que hizo Basilio Sebastián Castellanos a mediados del siglo XIX, escritas de su puño y letra en las carpetillas antiguas que engloban los legajos (fig. 5).


78

Documento importante de la fundacion del Monetario escrito pr. el R.P. Estevan Lecompasceur de la Compañia de Jesus, y listas interesantes de antigua revision del Monetario de la Rl. Biblioteca, y nota sobre los Maravedis y variaciones de la moneda en España segun las obras q. en la nota se citan.

1º. „ Documento escrito en 20 de Mayo de 1715 pr. el R.P. Jesuita Estevan Lecompasceur Director q. fué de la Rl. Libreria (Biblioteca Rl.) desde 1715 á 1716 de las medallas, alhajas y dinero q. al haccerse cargo de la Direccion, le entregó su antecesor en este cargo y en el de Confesor del Rey, el R.P. Jesuita Pedro Robinet, y cuyos efectos entregó de Rl. orden aquel al primer Bibliotecario Dn. Juan Fran.co de Roda q. dio recibo de entrega.

2º. Indice de las Monedas de los Reyes de España desde la entrada de los Arabes, hasta el siglo 14, año de 1350 reinado de Alfonso XI de Leon y de Castilla q. habia en el Monetario de la Rl. Biblioteca en tiempo del Anticuario de la misma Dn. Guillermo Lopez Bustamante.

Es un borrador razonado en las descripciones q. hace de las medallas q. explica

3º. Lista de la Serie de los Reyes Godos españoles, y de los de Castilla y Leon hasta Sancho 4º en 1284: borrador.

4º. Maravedis. Relacion sobre su valor segun documentos, ordenanzas y libros q. cita: borrador.

1715

3141

Fig. 5. Detalle de carpetilla autógrafa de Basilio Sebastián Castellanos, *ca*. 1833-1856. MAN, Legajo 17-3.

Evidentemente, todo ello produce grandes dificultades de identificación e interpretación, acentuadas por el hecho de que en ciertos casos podemos estar ante copias o versiones diferentes, o parciales, de un mismo documento en fase de borrador, definitivo, ampliado, o rectificado. En otros, solo el análisis detenido del texto, su contenido, sus rasgos externos, la caligrafía o el papel darán las claves (fig. 6).

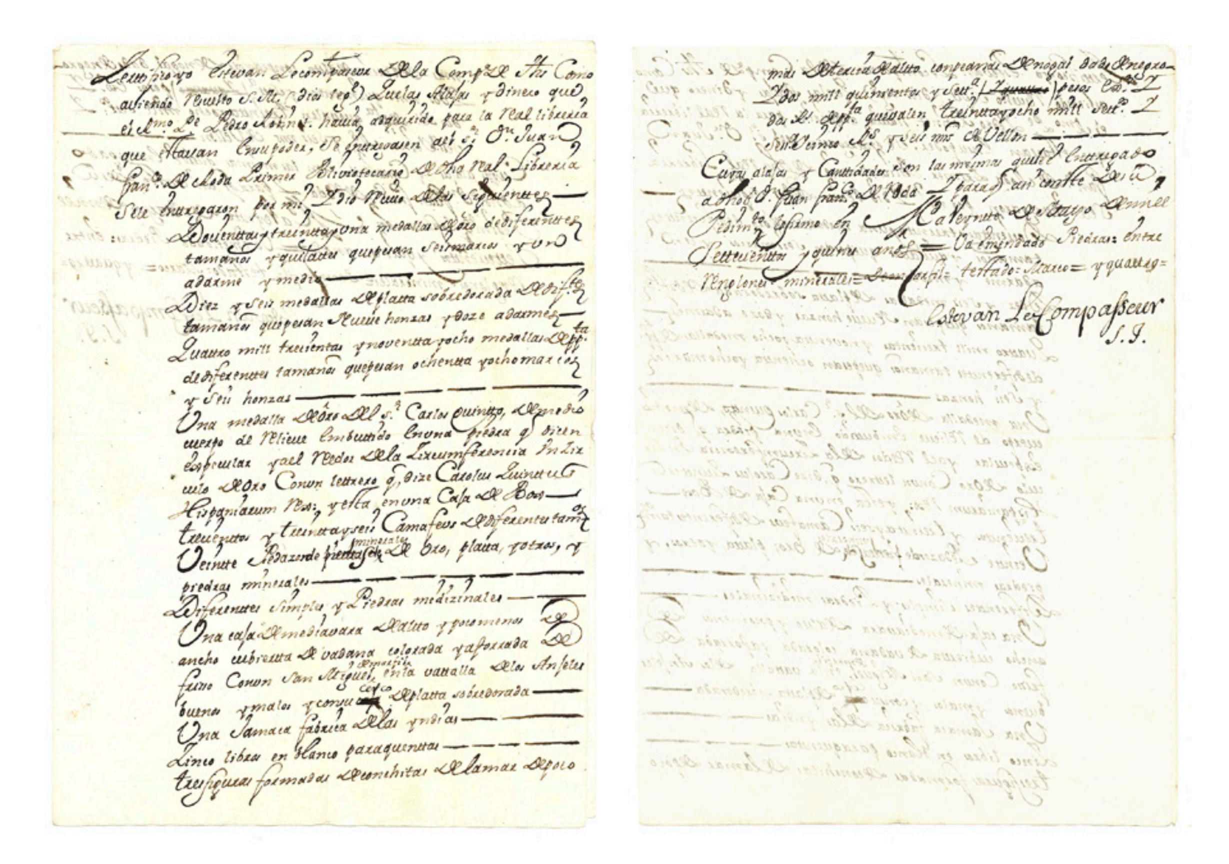


Fig. 6. Nota de entrega de un conjunto de piezas adquiridas por Pedro Robinet, firmada por Esteban Le Compasseur el 20 de mayo de 1715. Existe otra copia o versión en la BNE (García, 1997: 38; Mañueco, 1993b: 191, citando BN Archivo. Caja 0086, carp. 4). Probablemente aluden a la colección de Gabriel Álvarez de Toledo. MAN, Legajo 17-3.

El proyecto está tan solo en sus inicios: en este año se ha comenzado a revisar y sistematizar la documentación del siglo XVIII, como primer paso para ir dando a conocer paulatinamente, mediante su digitalización y publicación en web, este rico fondo, como viene haciendo la Biblioteca Nacional desde hace tiempo a través de la Biblioteca Digital Hispánica y los catálogos de la Sección de Archivo y del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros. Solo la elaboración y la difusión de un catálogo lo más preciso posible permitirá ofrecer una herramienta útil de investigación, satisfaciendo una necesidad ya puesta en evidencia desde hace tiempo en lo que concierne a la documentación generada por, o conservada en, entidades culturales diversas (Mora, 2003-2005: 14). Y, no menos importante, permitirá atar cabos entre documentos y archivos, dando sentido a lo que hoy se ve descontextualizado, cubriendo lagunas historiográficas, interpretando y recomponiendo escritos divididos e incompletos. A largo plazo, tenemos la aspiración de coordinar nuestras dos instituciones y recuperar, en versión virtual, el Archivo Histórico de nuestra trayectoria en común.

Los manuscritos del siglo XVIII

Los documentos producidos en el siglo XVIII son probablemente los más conocidos y utilizados por los investigadores, que han empleado con frecuencia los manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional. Mucho menos se ha recurrido a los del MAN, dado el desconocimiento general y las dificultades que presentan. Una revisión del fondo de legajos hecha en los años noventa por el personal del Departamento de Numismática (Otero, *op. cit.*) facilitó el acceso a los mismos, pero aún de manera muy parcial y con poca repercusión en la investigación externa al Museo.

En este momento, los manuscritos anteriores a 1867 se hallan físicamente repartidos en tres lugares del MAN: el Archivo Histórico, la Biblioteca y el Departamento de Numismática. Los mejor identificados son los actualmente conservados en el Gabinete Numismático, inventarios, catálogos y libros de registro de las colecciones que han acompañado físicamente a las mismas a lo largo del tiempo. Los que interesan para este proyecto son tres ejemplares encuadrables en pleno siglo XVIII y otros tres fechados en torno a 1800, que obviamente reflejan la situación de la colección a finales de la centuria. De ellos, los más conocidos son los dos catálogos que describen las monedas que pertenecieron al infante don Gabriel de Borbón, hijo de Carlos III, cuya colección fue adquirida en 1793: *Serie de las monedas imperiales de plata del Serenísimo Señor Infante Don Gabriel* y *Museo del Señor Ynfante Don Gabriel*, redactados seguramente entre 1793 y 1799 (fig. 7).

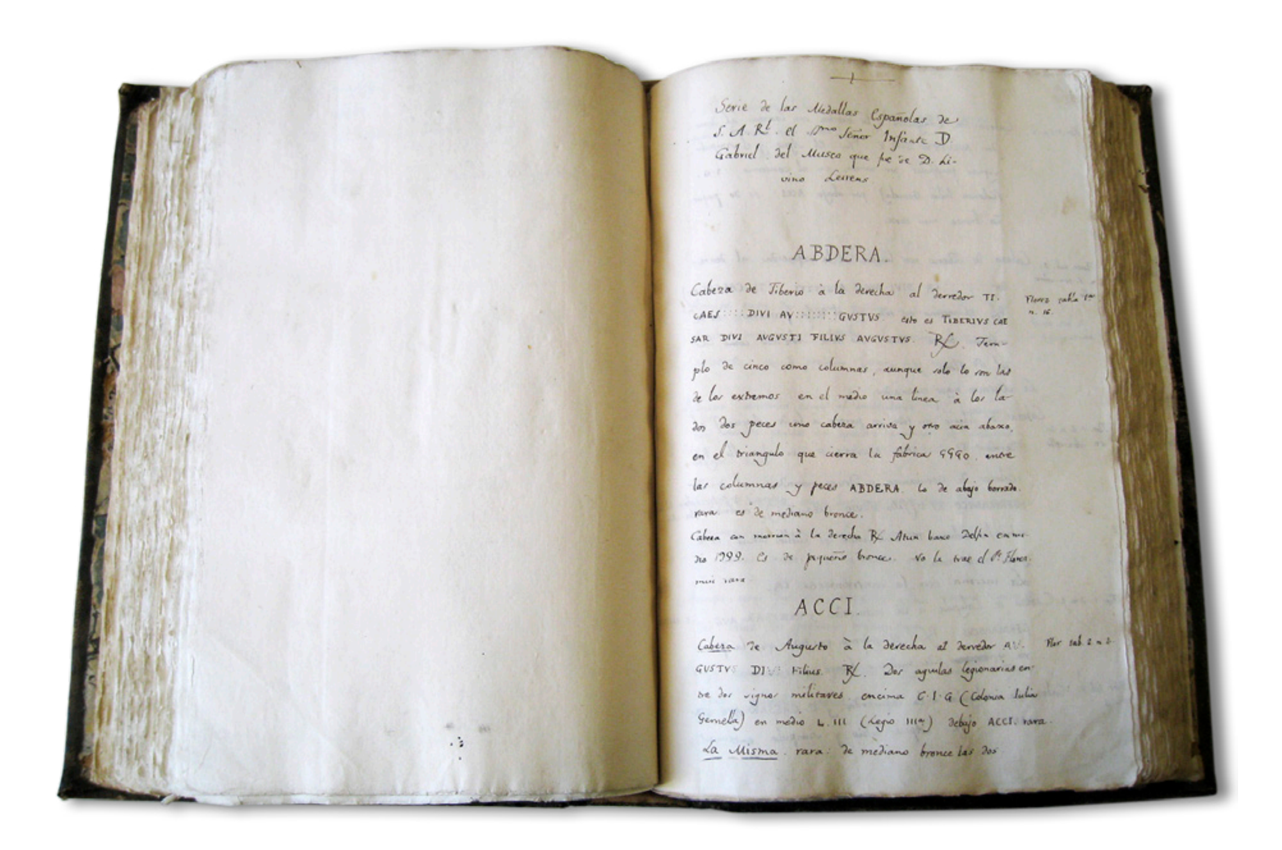


Fig. 7. *Museo del Señor Ynfante Don Gabriel*. Biblioteca Real [Madrid], *ca*. 1793-1799. MAN.

En la Biblioteca del Museo hay registradas 23 referencias de manuscritos anteriores a 1867. Algunos son también inventarios y catálogos de series de la colección, pero la mayoría –aunque no siempre su autoría está identificada en las fichas– son manuscritos autógrafos de Alexandre Xavier Panel, responsable del Monetario entre 1743 y 1764. A falta de un examen pieza por pieza, algunos de ellos pueden ser inventarios, pero la mayoría parecen repertorios de trabajo o fichas para futuras publicaciones que no llegaron a materializarse (fig. 8).

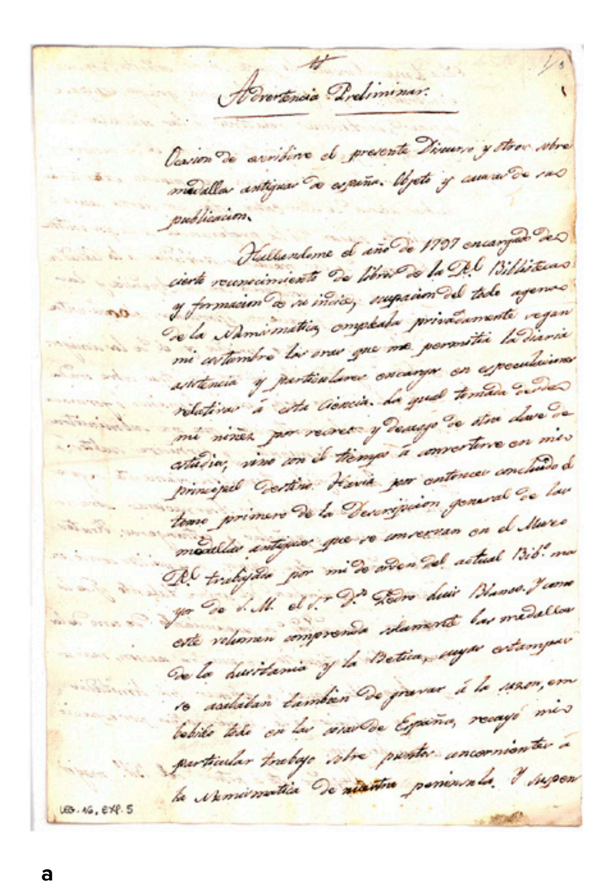


Fig. 8. *Parthorum reges.* Manuscrito autógrafo de Alexandre Xavier Panel, *ca.* 1743-1764. MAN FA2832.

Finalmente, el grueso del material, y el más desconocido, está constituido por el fondo del Archivo Histórico, agrupado en legajos que dan la impresión de haber permanecido prácticamente intactos desde mediados del siglo XIX. En principio, hay una veintena de carpetas con contenidos muy variados y agrupados sin mucho orden, como si hubieran quedado así al ser recogidos apresuradamente en alguno de los traslados de principios del XIX, sin descartar que no hayan sufrido más desórdenes en los movimientos posteriores a 1867. Aparentemente, después de la organización de Castellanos, en algún momento entre 1835 y 1856, hasta la década de 1990 estos legajos no volvieron a revisarse más que para colocarlos en cajas y carpetas nuevas, identificadas con las descripciones del XIX o con títulos muy genéricos que no siempre responden al contenido real.

Los legajos del Archivo no solo constituyen la parte más abundante y difícil de sistematizar, sino de interpretar. La confusión que se percibe a primera vista corresponde exactamente con la realidad una vez que se comienza a revisar carpeta por carpeta y hoja por hoja. El proceso será largo y meticuloso y por ello se plantea como un programa a medio y largo plazo, puesto que muchos de estos documentos presentan obstáculos importantes para su identificación y un correcto encaje cronológico y contextual. Tan solo una parte de ellos están claramente fechados e identificados, como los oficios de entrega a la biblioteca de piezas para la colección; para el resto, dependemos de nuestros conocimientos técnicos desde el punto de vista de la archivística y la numismática, y de nuestra experiencia con las colecciones del Museo, para conseguir una correcta catalogación o una aproximación lo más precisa posible.

Además de la correspondencia oficial, encontramos documentos muy diversos: ingresos, descripciones de hallazgos, inventarios y valoraciones de colecciones que pasan a formar parte de la Biblioteca, o cuyo destino final por el momento no está claro, catálogos parciales de la colección, borradores de cartas oficiales, de publicaciones como el prólogo –incompleto– del libro de Guillermo López Bustamante *Examen de las medallas antiguas atribuidas a la ciudad de Munda en la Bética*, publicado en Madrid en 1799, estudios sin firmar sobre temas históricos y numismáticos diversos, y una enorme variedad de anotaciones, escritos que parecen privados, borradores desechados, notas de comunicación internas y papeles reutilizados, todo ello probablemente recogido de las mesas del personal y conservado, como haríamos ahora, por si fuera útil (figs. 9a y 9b).



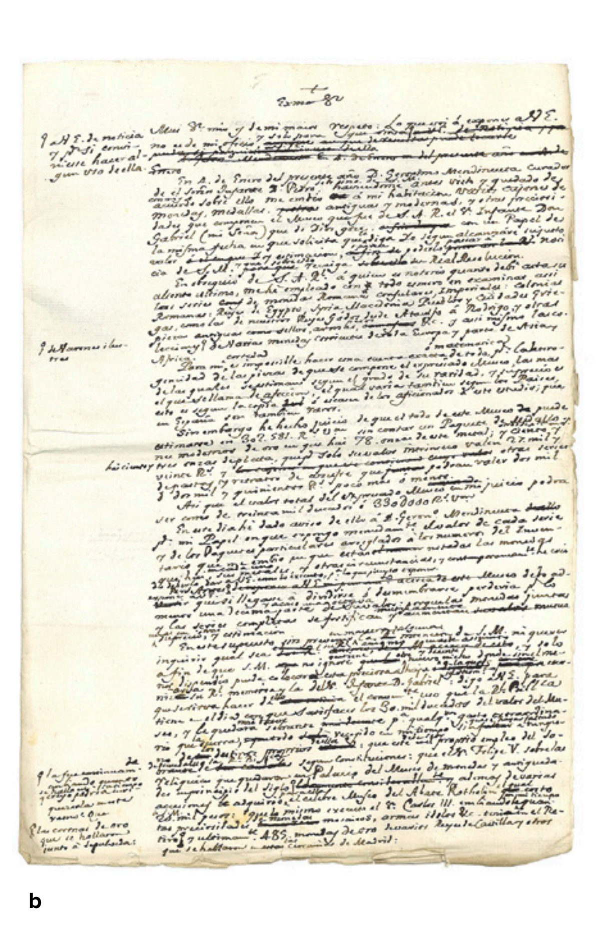
Advertencia Preliminar.

Ocasion de escribirse el presente Discurso y otros sobre medallas antiguas de España. Objeto y causas de sus publicacion.

Hallandome el año de 1787 encargado del cierto reconocimiento de libros de la Rl. Biblioteca y formacion de sus indices, ocupacion del todo agena de la Numismatica, empleaba privadamente segun mi costumbre las horas que me permitia la diaria asistencia y particulares encargos en especulaciones relativas á esta Ciencia. La qual tomada desde mi niñez por recreo y desahogo de otros clases de estudio, vino con el tiempo á convertirse en mio principal destino. Havia por entonces concluido el tomo primero de la Descripcion general de las medallas antiguas que se conservan en el Museo Rl. trabajada por mi de orden del actual Bibl.º mayor de S.M. el Sr. Dn. Pedro Luis Blanco. Y como este volumen comprende solamente las medallas de la Lusitania y la Betica, cuyas estampas se acababan tambien de grabar á la sazon, como habia todo en las series de España, recayó mis particular trabajo sobre puntos concernientes á la Numismatica de nuestra peninsula. Y supon

LEG. 16, EXP. 5

a



b

Fig. 9. **(a)** Borrador incompleto de la «Advertencia preliminar» del *Examen de las medallas antiguas atribuidas a la ciudad de Munda en la Bética* de Guillermo López Bustamante (Madrid, 1799). MAN, Legajo 16-5. **(b)** Borrador de informe de valoración de la colección del infante Gabriel de Borbón, autógrafo de Francisco Pérez Bayer, *ca*. 1792. MAN, Legajo 19-3.

Pese a la complejidad de la labor, y a lo incierto de los resultados a corto plazo, sí podemos aventurar que atesoran una información ingente. Solo por avanzar algunos temas, mencionaremos, aparte del más evidente –la reconstrucción de la historia «personal» de las piezas del Museo–, el (re)descubrimiento de hallazgos arqueológicos y monetarios, no solo como tales, sino en cuanto al desarrollo de procedimientos para conservar tanto las propias piezas como su contexto, perdiendo la menor información posible; los medios y política institucional para la adquisición de piezas, la asignación y redistribución de colecciones; la evolución en la valoración

cultural de determinados objetos y series numismáticas; coleccionistas y eruditos relacionados con el personal de la Biblioteca, que enviaron información, o cuyas colecciones pudieron acabar ingresando en los fondos; los vínculos entre instituciones; el avance en la investigación de períodos históricos, emisiones, lenguas; o el desarrollo de métodos, procedimientos y vías de actuación arqueológicas, numismáticas y museográficas.

Sobrevolando todo este cúmulo de datos, esta documentación nos deja muy presente, además, el peso del factor humano: cómo la personalidad de cada individuo, las relaciones personales, su grado de responsabilidad y sus modos de actuar –a veces hasta sentirnos muy cercanos a ellos– acaban repercutiendo necesariamente en su trabajo y en cómo, años, décadas o siglos después, formamos nuestra perspectiva de su labor y de las instituciones en las que desarrollaron su actividad (fig. 10).



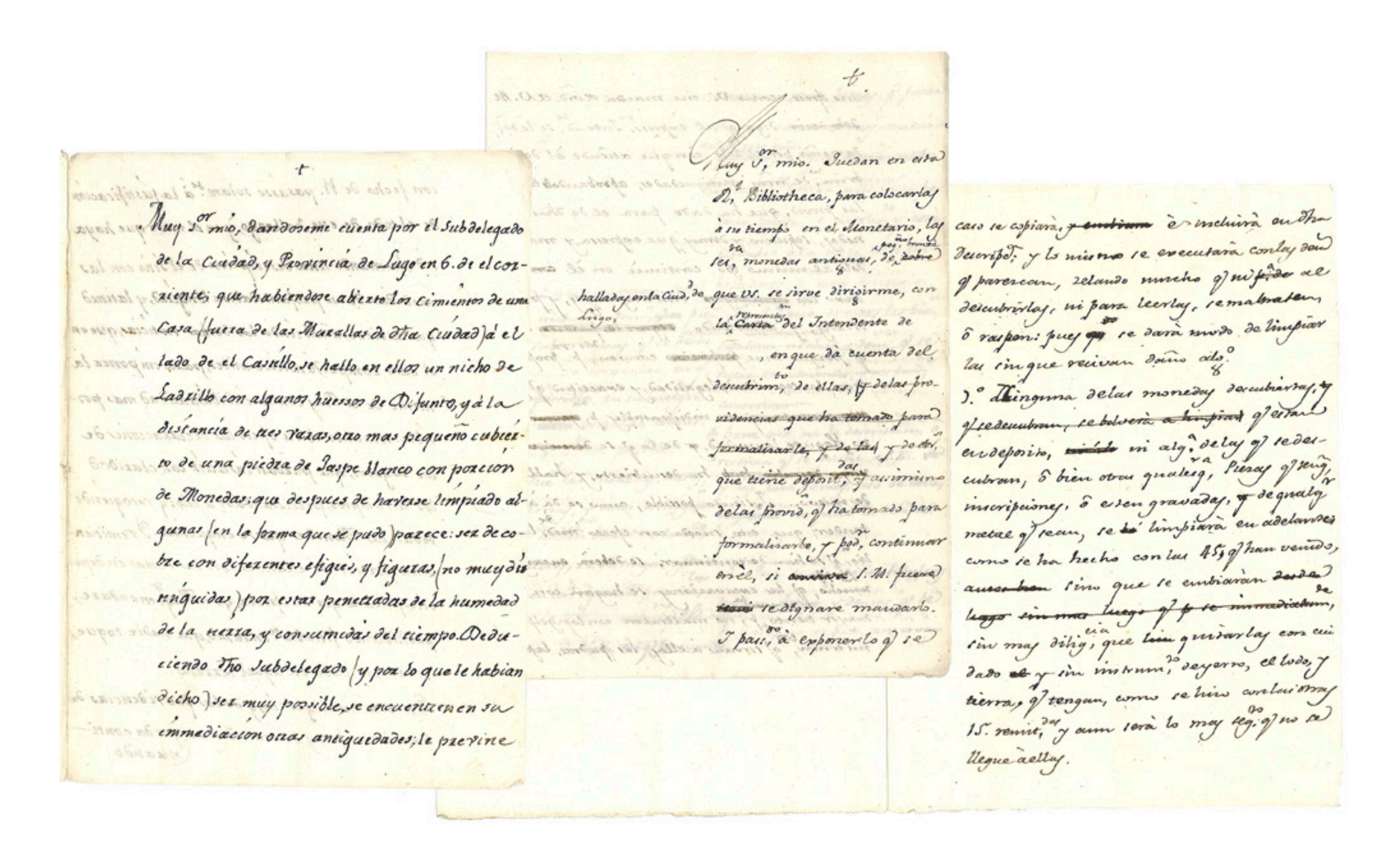
Fig. 10. Fichas de trabajo (una de ellas un naipe reutilizado) de Alexandre Xavier Panel, *ca*. 1743-1764. MAN, Legajo 26-9.

Si algo se desprende de muchos de estos papeles es la responsabilidad de sus autores hacia su profesión y la conciencia de realizar una labor relativa al bien común, tanto desde la instancia más administrativa como del procedimiento más técnico, teniendo presente el sentido último de la colección: su conservación para su estudio, la generación y la transmisión del conocimiento. Solo a modo de ilustración, citaremos tres ejemplos de esta perspectiva, que además nos aproximan a formas de actuar que solemos considerar mucho más recientes. Dos de ellos están contenidos en el Legajo 19-3 y se refieren a dos hallazgos monetarios.

El primero tiene lugar en fecha tan temprana como 1716 y describe un ingreso de 810 monedas de plata «del tiempo de los romanos» encontradas en el lugar conocido como El

Helechar, en Castuera (Badajoz), por el pastor Francisco Fernández de Santa Ana. El expediente de este hallazgo está repartido entre la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional, conservando éste dos notas de pago y recepción del dinero abonado como compensación a la Villa de Castuera y al «zagal» por los gastos asumidos para reunir las monedas. Además, se ordena que se intente recuperar el resto de las piezas, puesto que se sabía que el tesoro estaba compuesto por unas 1100. Es decir, observamos en 1716 una manera de afrontar un hallazgo casual que no se aleja tanto como se podría imaginar de nuestro procedimiento actual.

También cercano nos resulta otro documento del mismo legajo algo posterior, éste fechado en 1757, que registra la recepción de 60 monedas descubiertas en Lugo al abrir los cimientos de una casa fuera de la ciudad. El funcionario que da cuenta del descubrimiento describe las circunstancias del hallazgo y el lugar, menciona que algunas se limpiaron, pero, lo más importante, ante la posibilidad de que haya más restos en su inmediación, pide al subdelegado de la ciudad un informe más extenso, incluyendo dimensiones y contexto, tomando declaración a los sujetos implicados, recogiendo las monedas que se encuentre y prohibiendo, «en tanto, que nadie toque, mueva, ni cave en aquel terreno». Muy interesante es también la respuesta de la Biblioteca, cuyo borrador conservamos: además de agradecer y aplaudir la iniciativa del intendente, da instrucciones más concretas sobre cómo se debe actuar en el yacimiento, vigilar los trabajos de excavación, e insiste en que no se limpie ninguna pieza de ningún tipo, sean «piedras, lápidas, vasos, u otras piezas» que se envíen tal como están, con su tierra, para evitar daños (fig. 11).


Muy Sor mio, dandoseme cuenta por el Subdelegado
de la Ciudad, y Provincia de Lugo en 6. de el cor-
riente, que habiendose abierto los Cimientos de una
Casa (fuera de las Murallas de dha Ciudad) á el
lado de el Castillo, se hallo en ellos un nicho de
Ladrillo con algunos huessos de Difunto, y á la
distancia de tres Varas, otro mas pequeño cubier-
to de una piedra de Jaspe blanco con porcion
de Monedas; que despues de haverse limpiado al-
gunas (en la forma que se pudo) parece: ser de co-
bre con diferentes efigies, y figuras, (no muy dis-
tinguidas) por estar penetradas de la humedad
de la tierra, y consumidas del tiempo. Dedu-
ciendo dho Subdelegado (y por lo que le habian
dicho) ser muy posible, se encuentren en su
immediacion otras antiguedades; le previne

Muy Sor mio. Quedan en esta
Rl Biblioteca, para colocarlas
à su tiempo en el Monetario, las
sesenta monedas antiguas, de cobre
que VS. se sirve dirigirme, con
la Carta del Intendente de
, en que dà cuenta del
descubrimto de ellas, y de las pro-
videncias que ha tomado para
formalizarle, y de las y de otr,
que tiene deposit, y assimismo
de las provid. q ha tomado para
formalizarle, y pod. continuar
en él, si S. M. fuera
se dignare mandarlo.
Y pass. à exponerlo q se

caso se copiara, è incluirà en dha
descripd: y lo mismo se executarà con las demas
q parezcan, zelando mucho q ni para
descubrirlas, ni para leerlas, se maltraten,
ò raspen: pues se darà modo de limpiar
las sin que reciban daño alg.
Ninguna de las monedas descubiertas, y
q estan
en deposito, ni alga de las q se des-
cubran, ò bien otras qualesq. Piezas q teng.
inscripciones, ò esten gravadas, y de qualq
metal q sean, se limpiarà en adelante,
como se ha hecho con las 45, q han venido,
sino que se embiaràn
sin mas dilig. que guardarlas con cui
dado y sin instrumto de yerro, el lodo, y
tierra, q tengan, como se hizo con las otras
15. remitdas y aun serà lo mas segº q no se
llegue à ellas.

Fig. 11. Parte de la documentación sobre el hallazgo de 60 monedas en Lugo, 1757. MAN, Legajo 19-3.

El tercer documento, en el mismo Legajo 19-3, es un escrito del primer bibliotecario de la Real Librería, Juan Francisco de Roda, enviado al secretario de Estado, el marqués de Grimaldo, el 6 de abril de 1715, acusando recibo de la entrega de un conjunto de monedas (fig. 4; también citado en Mañueco, 1993a: 13-14). En él alude a las piezas existentes en la Librería, estimadas ya en más de 20 000 monedas y, «aunque sea atrevimiento» advierte de la necesidad de no recibir más por el momento, porque hasta que no estuviesen «separadas» –hoy diríamos clasificadas–, es inútil «amontonar más de las que hay; porque no se hará otra cosa que multiplicar duplicados», es decir, comprar sin criterio. Estamos, pues, ante una incipiente política pública de adquisiciones.

Por su representatividad, estos tres documentos han sido seleccionados para formar parte del lanzamiento del catálogo en línea planificado como recurso inicial para la difusión al público general, y a los investigadores, de los primeros resultados del proyecto y sus posibilidades de futuro, formando parte de la serie de catálogos temáticos del Museo Arqueológico Nacional accesibles desde su sitio web.

Aunque rompamos el límite temporal de esta primera fase, no podemos resistirnos a mencionar otro documento, fechado en 1822, en el que la Dirección General de Estudios traslada a la Biblioteca la Real Orden por la que se dispone que un conjunto de 30 monedas de oro y 2520 de plata árabes procedentes de Granada, depositadas en un principio en la Real Academia de la Historia para su examen, ingresen en el Monetario de la Biblioteca «para que el Público pueda disfrutar de la instrucción que proporcionan» (Legajo 17-4). Continuando esta misión, casi doscientos años después, esperamos que el conocimiento y la difusión de esta documentación abra nuevas vías, posibilidades y perspectivas a la investigación en áreas diversas. Y en un marco más amplio, creemos que el plus de antigüedad que proporciona al Museo Arqueológico Nacional, y sobre todo de experiencia como institución con función social, contribuirá a un mayor aprecio y valoración de nuestro Museo.

Bibliografía

Alfaro Asins, C. (1994): «El Gabinete Numismático del MAN», *Sylloge Nummorum Graecorum. España. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Vol. I. Hispania. Ciudades feno-púnicas. Parte 1: Gadir y Ebusus*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 15-41.

Alfaro, C.; Marcos, C., y Otero, P. (1999): «El Gabinete Numismático: 1711-1999», *Tesoros del Gabinete Numismático. Las 100 mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [1.ª reedición: 2003], pp. 13-49.

Castellanos de Losada, B. S. (1847): *Apuntes para un catálogo de los objetos que comprende la colección del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid, con esclusión de los numismáticos: acompañado de una ligera reseña del Museo de Medallas y de los demás departamentos de la misma Biblioteca*. Madrid: Imprenta de Sanchiz.

Faure, R. (1831): *Souvenirs du Midi, ou l'Espagne telle qu'elle est sous ses pouvoirs religieux et monarchique*. París: Chatet, Delaunay, Delangle.

García Ejarque, L. (1997): *La Real Biblioteca de S.M. y su personal*. Madrid: Tabapress.

Guía 1916 = Guía histórica y descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de España que están a cargo del Cuerpo Facultativo del ramo, publicada bajo la dirección del Excmo. Sr. D. Francisco Rodríguez Marín, Jefe del Cuerpo y Director de la Biblioteca Nacional. Sección de Bibliotecas. Bibliotecas de Madrid. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

Ilustración Española y Americana, La (1872): «El Museo Arqueológico Nacional», Año XVI, n.º XXXIII, Madrid, 1 de septiembre de 1872, pp. 515, 517 y 520-521.

Inventario 1846 = Inventario de las monedas y medallas del Museo de la Biblioteca Nacional. Firmado por Basilio Sebastián Castellanos y Felipe Perogordo, 14 de noviembre de 1846. [Madrid].

Laborde, A. de (1809): *Itinéraire descriptif de l'Espagne. Vol. III*, París: H. Nicolle et Lenormant.

López-Cordón Cortezo, M. V. (2012): «La Real Biblioteca Pública, entre la política, la erudición y el servicio», *Actas del Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España* (Madrid, 12-13 de noviembre de 2012). Madrid: Biblioteca Nacional de España y Fundación Telefónica, pp. 71-85.

Mañueco Santurtún, C. (1993a): «Antecedentes del Museo Arqueológico Nacional (1711-1867)», *Boletín de la ANABAD*, 43, n,os 3-4, pp. 11-36.

– (1993b): «Colecciones reales», en VV. AA.: *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia.* Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 189-217.

– (2004): «El Gabinete de Antigüedades y el Museo de Monedas de la Real Librería (1711-1759)», en VV. AA.: *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI.* Madrid: Biblioteca Nacional de España y Ministerio de Cultura, pp. 301-314.

Marcos Pous, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», en VV. AA.: *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99.

Mora, G. (2003-2005): «La investigación en Historiografía de la Arqueología: últimas tendencias», *El nacimiento de la Prehistoria y de la Arqueología Científica*. Edición de V. Cabrera Valdés y M. Ayarzagüena Sanz. *Archaia*, n.os 3-5, pp. 13-17.

Noticia (1876) = *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, publicada siendo Director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

Otero Morán, P. (1996): «La documentación antigua del Museo Arqueológico Nacional sobre las monedas con leyenda en escritura ibérica», *Numisma*, n.º 237, pp. 155-198.

– (2011): «El Museo de Medallas y Antigüedades» e «Inventarios y catálogos del Museo de Medallas y Antigüedades», en VV. AA.: *Biblioteca Nacional de España: 300 años haciendo historia*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 68-71 y 326-327.

– (2016): «Un nuevo museo para una antigua colección. Monedas, medallas y "otras curiosidades" en el renovado Museo Arqueológico Nacional», *Actas del XV Congreso Nacional de Numismática. Patrimonio numismático y museos* (Madrid, 28-30 de octubre de 2014). Edición de P. Grañeda Miñón. Madrid: RCM-FNMT, pp. 27-60.

Santiago Páez, E. (2004): «La Real Librería o Real Biblioteca Pública», en VV. AA.: *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI.* Madrid: Biblioteca Nacional y Ministerio de Cultura, pp. 221-235.

Sanz Ayán, C. (2012): «La "infancia" de la Real Biblioteca Pública (1711-1716). El peso del modelo y los resquicios de la originalidad», *Actas del Encuentro Internacional de Hispanistas con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España (Madrid, 12-13 de noviembre de 2012)*. Madrid: Biblioteca Nacional de España y Fundación Telefónica, pp. 49-61.

Viardot, L. (1843): *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, guide et mémento de l'artiste et du voyageur*. París: Paulin.

VV. AA. (1993): *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura.

– (1999): *Tesoros del Gabinete Numismático. Las 100 mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

– (2004): *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI.* Madrid: Biblioteca Nacional de España y Ministerio de Cultura.

El Casino de la Reina: configuración histórica del entorno urbano de la primera sede del Museo Arqueológico Nacional

The Casino de la Reina: historical configuration of the urban environment of the first Museo Arqueológico Nacional headquarters

José Luis de los Reyes Leoz (Joseluis.delosreyes@uam.es)
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La primera sede del Museo Arqueológico Nacional (1866-1894) se ubicó en los jardines y edificios anteriormente ocupados por el Casino de la Reina, donado por el Ayuntamiento de Madrid a la reina Isabel de Braganza en 1817. Se explica aquí la evolución histórica de este espacio madrileño y su transformación de finca real de recreo a lugar destinado a la ciencia y a la educación. Durante casi 50 años fue un lugar compuesto por un pequeño palacio y unos jardines ubicados en el extremo sur del Madrid decimonónico, conocido por la belleza y singularidad de sus elementos: invernaderos, arbolado, plantaciones de flores, una ría navegable con estanque y embarcadero, etc. Formó parte de la prolongación del eje carolino del Prado-Atocha que uniría la Puerta de Toledo, el Casino, la Fábrica de Tabaco, con el Portillo de Embajadores. Ni la historia del MAN, ni la de Madrid, se entenderían sin este singular espacio.

Palabras clave: Madrid. Museos. Urbanismo. Reales Sitios. Jardines. Siglo XIX.

Abstract: The first Museo Arqueológico Nacional headquarters (1866-1894) was in the gardens and buildings formerly occupied by the Casino de la Reina, donated by the city of Madrid at the queen Isabel de Braganza in 1817. The paper explain the historical development of this area of Madrid and its transformation from a place of royal pleasure to a site for science and education. For nearly 50 years was a place consisting of a small palace and gardens located at the southern end of the 19th century Madrid, known for the beauty and uniqueness of its elements: greenhouses, trees, flowers, a navigable estuary with pond and Jetty plantations, etc. He was part of the extension of the axis of the Prado-Atocha that would unite the Puerta de Toledo, the Casino, and the Fábrica de Tabaco, with the Portillo de Embajadores. Not only the history of the MAN, nor that of Madrid, could not be understandable without this unique space.

Keywords: Madrid. Museums. Urbanism. Royal sites. Gardens. 19th century.

«[…] un Sitio Real chiquitito, al fin de la calle de
Embajadores, con un jardín muy hermoso
y un poco de templete y un poco de palacio; […]
venturoso rincón del Paraíso terrenal».

B. Pérez Galdós[1]

Si la ciudad es como la piel de un viejo en la que cada arruga, cicatriz o mancha deja traslucir el impacto de un recuerdo, el hallazgo de un parque encerrado por una artística verja que corre entre la calle de Embajadores y la Ribera de Curtidores nos incita a descubrir los enigmas que atesora. En 2017 se cumple el segundo centenario de la conversión de una finca de recreo en Real Sitio y el 150 aniversario de la instalación en sus jardines de la primera sede del Museo Arqueológico Nacional. Son motivos suficientes para detenerse unos minutos, atravesar su puerta y reconocer las huellas de un singular espacio urbano en el que se han plasmado tanto la historia de Madrid como la de España en los dos últimos siglos.

1. La huerta de Manuel Romero

1.1. La creación de la propiedad

La finca conocida posteriormente como Casino de la Reina tuvo su origen en una antigua huerta, cerca del portillo de Embajadores, propiedad del convento de los teatinos de San Cayetano (ubicado entre las calles Embajadores, Oso y Abades), expropiada en 1808 para reducir la deuda del Estado[2] y adquirida por Manuel Romero Echalecu para construir una quinta de recreo en el límite sur de la corte. Romero (Pamplona, 1739) era miembro de la baja nobleza navarra, un licenciado en leyes que desempeñó un largo *cursus honorum* en la administración borbónica: alcalde del crimen (1769) y oidor en la Audiencia de Galicia (1774-1792), consejero de Hacienda (1792), de Indias (1797) (Orduna, 2011), llegando en 1798 a caballero de la Orden de Carlos III (Señán, 1802; Cadenas, 1997). Participó como consejero de Estado en la asamblea de Bayona, rubricando la Constitución de 1808, junto a otros 150 miembros de los estados del Antiguo Régimen (Dufour, 2014). Fue uno de los primeros ministros nombrados por José I en 1808: interino de Justicia hasta diciembre de 1809, titular de interior del 15 de noviembre al 21 de diciembre de 1809, y titular de Justicia hasta febrero de 1812 (Mercader, 1971). Fue retratado por Goya (*ca*. 1810) vistiendo el uniforme del gobierno josefino con la cruz de la Orden Real de España sobre el pecho (Mena, 2008).

---

1 Pérez, 1995: 191-197.
2 Real Decreto disponiendo que todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales existentes en los dominios de España queden suprimidas. *Gaceta de Madrid*, n.º 234, de 21/08/1809, pp. 1043 y 1044.

Sabemos que era un hombre de avanzada edad y que su hijo de 34 años José Romero Urzaiz –oficial de la Secretaría del Ministerio de Marina en 1809– intervino decisivamente en la compra de esta propiedad. En cualquier caso, Manuel Romero aprovechó una de las primeras medidas desamortizadoras de José I (Real Decreto de 18 de agosto de 1808) por el que se suprimieron las casas de regulares y se ponían a la venta sus bienes para hacerse con la huerta de San Cayetano en enero de 1809, gozando del apoyo del conde de Cabarrús (ministro de Hacienda), la autorización del Rey y el plácet del corregimiento madrileño. Para redondear la posesión, el 15 de diciembre de 1809 la familia Romero compró dos casas particulares, una tahona, dos solares y un almacén de pescado y aceite propiedad del municipio madrileño en el cruce de la calle del Sol con la de Embajadores. Tras el exilio de José I, tanto los religiosos de San Cayetano como el Ayuntamiento y otros particulares que se vieron afectados por esta operación, no dudaron en acusar al exministro de compra fraudulenta y obligada por las circunstancias de la ocupación francesa[3].

Nada más hacerse con la propiedad, los Romero iniciaron la reforma, derribando las casetas existentes y construyendo sobre ellas una casa palacio y un jardín con una inversión considerable, que no terminó hasta 1812, cuando abandonaron Madrid siguiendo al rey José. Es posible que antes de la partida los jardines estuvieran terminados y el palacete amueblado, aunque no tenemos constancia que fueran finalmente habitados por la familia del ministro. Por las cuentas presentadas por su hijo en 1822 (pretendía una indemnización por el secuestro de los bienes en 1814) estimaba que su padre empleó la cantidad de 1 811 500 reales de vellón, entre la compra de las fincas y el dinero invertido en reformas, ajardinamiento y nuevas edificaciones. Tengamos en cuenta que un jornalero corriente del Madrid de la época apenas ganaba 6/8 reales diarios para mantener a su familia[4].

Como miembro del partido francés fue considerado un traidor por la Junta Suprema Gubernativa del Reino y fue su presidente –el marqués de Astorga– quien desde Sevilla (2 de mayo de 1809) ordenó confiscar todos los bienes de los seguidores del rey José, entre ellos los de Manuel Romero, condenándoles a muerte si eran detenidos[5]. El 10 de agosto de 1812 la Corte huyó a Valencia ante el avance de las tropas de Wellington y, de allí, a Zaragoza donde llegó el Rey el 1 de noviembre con un séquito de más de 200 personas, entre los que viajaba un enfermo Manuel Romero, que fallecería el 30 de diciembre (Casamayor, 2008: 244).

1.2. La huerta de Romero

La posesión se ubicaba entre la puerta nueva de Embajadores (frente a la Fábrica de Aguardiente y Naipes) y la puerta-registro de Toledo (hasta el matadero exterior de la misma), con la entrada principal por la calle del Sol, prolongación de la de Tribulete. Cuarenta años antes, el

---

3 Archivo de Villa de Madrid, desde ahora AVM, Corregimiento 1-254-17.

4 AVM, Secretaría 3-97-23. La reclamación de José Romero en Archivo del Palacio Real de Madrid (desde ahora APRM). Caja 10.542-16. Éste, el 16 de abril de 1823, en los últimos momentos del Trienio Liberal, logró cobrar una indemnización de 334 434 reales por la expropiación de las fincas de su padre.

5 Real Decreto de 2 de Mayo de 1809 sobre la confiscación de bienes a los seguidores del partido francés. Archivo Histórico Nacional, (AHN), Estado, 11-A.

plano de Espinosa de los Monteros (1769) nos la dibuja fuera de la cerca, en el límite de las manzanas 77, 80, 82, 84, 85, 90, 92, 98 y 100 y compuesta por huertas principalmente. Este terreno estaba surcado por arroyos N-S que descendían desde las actuales plazas de la Cebada y Tirso de Molina por el cerrillo del Rastro hasta el Manzanares siguiendo el curso trazado por las calles de Embajadores, Ribera de Curtidores, Peñón, Arganzuela y Mira el Río Baja (Rafo, 1848). Además, lo cruzaban una serie de caminos que salvaban el desnivel hacia las dos puertas de entrada o buscando el campo hacia el Manzanares. En 1785, el plano de Madrid de Tomás López incluye este término en el interior de la nueva cerca fiscal que había desplazado al sur el Portillo de Embajadores y trazado una nueva ronda de comunicación entre éste y la Puerta de Toledo (fig. 1).



Fig. 1. Tierras que luego constituirán la huerta de san Cayetano, la huerta de Romero y el Casino de la Reina. Plano de Madrid de Espinosa de los Monteros (1769).

En 1817, en el momento de ser comprada por el Ayuntamiento de Madrid, contenía una serie de edificios (entre ellos el palacete de Romero) y un extenso jardín en pendiente (de los 620 m en el actual mercado de San Fernando a los 610 m de la Ronda de Toledo), en el que los arroyos habían sido encauzados en estanques, depósitos o enterrados; organizado en terrazas con parapetos, antepechos y botareles para suavizar la pendiente y con tramos de escaleras para facilitar el tránsito entre los distintos cuadros de plantas. Así, la huerta de San Cayetano fue transformada en un jardín geométrico, derribando las casetas antiguas (aparecen dos en el plano de 1769), modificando las conducciones de agua con diferentes estanques, pozos, fuentes, una ría y tomas de agua potable. En esta finca los Romero introdujeron una estructura de cuadros de frutales, plantas de ornato y flor, árboles de sombra, rosaledas y emparrados flanqueando los caminos principales. Dado que el objetivo era crear un jardín de

recreo, se introdujeron otros elementos como un laberinto con un cenador dedicado al dios Apolo, dos invernaderos (con vidrieras en sus paredes) y dos fuentes artísticas: la primera de un niño con dos delfines y un pilar de mármol apoyado en cuatro sirenas y, la segunda, de ladrillo con cañerías interiores. También tenía la finca diversos depósitos de agua cubiertos, un pozo de aguas claras, una noria para la huerta, etc. En total 300 975 pies cuadrados de superficie, unos 28 000 m² [6].

Sin embargo, su legado principal fue la casa palacio, lo único que subsiste hoy –muy transformada– y que acogió a partir de 1867 al Museo Arqueológico Nacional. Formaba una línea irregular poligonal de 2630 m² con piso bajo, principal y desvanes, su pequeño jardín e invernadero y, sobre éste, una galería o solana. Adjuntos a la casa de recreo había dos cocheras, una caballeriza, dos patios, un corral para gallinas y conejos, un establo para ganado vacuno y un molino para el pienso. Igualmente existía una pequeña habitación para un criado, un palomar y un granero. Con sus cimientos de pedernal, cantería de granito en sillares y de piedra de Colmenar en el exterior, el palacete tenía una escalera exterior que daba al jardín y salvaba la pendiente del terreno. En su interior contaba con una sala principal, un salón y varias alcobas y gabinetes con suelos de diferentes mármoles, dos chimeneas francesas con estufas de yeso y dos columnas de madera en la alcoba. La cocina contaba con dos brocales de pozo, hogares, campana, chimenea y un horno pequeño. Los tasadores valoraron los muebles del palacio en 38 642 rls. incluyendo varias mesas de caoba y nogal adornadas con tallas doradas, otra de mármol, un despacho, sofás, armarios, sillas, banquetas, espejos, una mesa de juego y otra de billar, un órgano, estatuas con pedestales y cuatro figuras con sus candeleros. Calcularon que los Romero hicieron mejoras por un valor de más de 700 000 rls. en la huerta y almacenes, en la plantación de árboles frutales y en la casa de recreo, que fue donde más se gastó (610 763 rls.). Finalmente, la finca quedó tasada en 1817 en 1 686 023 rls. y 22 mvs[7].

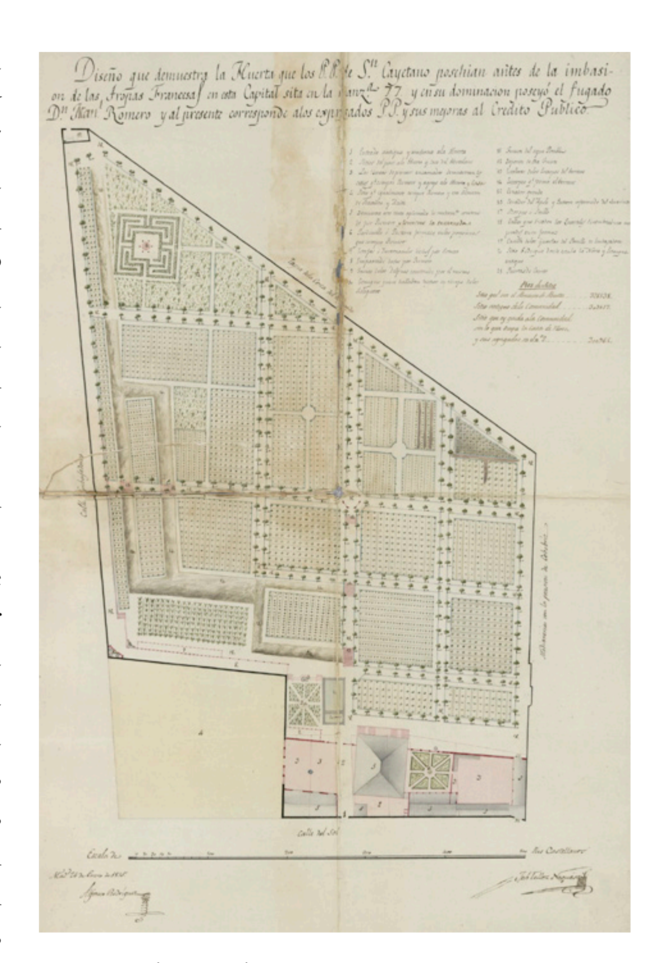


Fig. 2. Jardín Geométrico creado por Manuel Romero entre 1809 y 1812. El plano corresponde a un encargo realizado por la Comunidad de San Cayetano para reclamar la propiedad en 1817. AVM, SEC. 3-97-23.

---

6 AVM, Sec. 6-141-2.

7 La tasación de la finca y casa palacio se llevó a cabo el 10 de abril de 1817. AVM, Sec. 3-97-23.

2. El Real Sitio del Casino de la Reina

2.1. La compra y donación por el Ayuntamiento de Madrid

En 1816 Fernando VII se casó en segundas nupcias con su sobrina Isabel de Braganza, infanta de Portugal, hija de su hermana mayor Carlota Joaquina y de Juan VI de Portugal. Con motivo de la boda el Ayuntamiento madrileño le regaló un juego de tocador de plata sobredorada obra de Celestino Espinosa, regente de la Real Fábrica de Platería de Martínez valorado en 250 760 rls. A lo que se sumó la decoración del gabinete del Palacio Real donde se expuso esta alhaja, en la que intervinieron Vicente López, Goya o Zacarías Velázquez; todo ello ascendió a 1 246 832 rls.; poco era si quería hacer olvidar a Fernando VII haber sido la corte del rey «intruso» y su entusiasmo por la Constitución de 1812 (Martín, 1985). Era el primero de los regalos más o menos espontáneos que Madrid utilizaría para congraciarse con la monarquía absolutista recién restaurada.

Siguiendo la tradición y con motivo del primer embarazo de la reina, el Ayuntamiento se dispuso a ofrecerle un nuevo regalo a Isabel de Braganza, pero no le dio tiempo a pensar en ello cuando el ministro de Gracia y Justicia le manifestó «los vivos deseos que asisten a la reina Nª. Sª. de hacerse con la propiedad de la casa, edificios y huerta titulada de Romero en esta Corte». No se conocen los motivos de tal elección, pero es cierto que en la entrada de Fernando VII a la villa el 13 de mayo de 1814, tras recorrer la actual calle de Toledo desde el puente hasta la puerta del mismo nombre, el rey y su séquito pasaron delante de la huerta de Romero para desfilar por la glorieta de Embajadores, glorieta de Carlos V, plaza de Cibeles y, desde allí subir por Alcalá, Sol, Santa Cruz, Plaza Mayor y Palacio Real. No es improbable que desde ese momento la belleza del jardín del afrancesado le cautivara y pensase que podría ser un excelente presente para su nueva esposa. Además, quedarse con la propiedad de un antiguo ministro del rey «intruso» afirmaba todavía más su pretensión de ofrecerse a la población como vencedor del conflicto con el francés e imponer su estilo de gobierno absolutista tomándola como botín de guerra[8].

El Rey tomó la iniciativa desde el principio y tras la petición transmitida por su ministro, el Ayuntamiento –reunido en sesión extraordinaria el 5 de abril de 1817– solicitó que la finca secuestrada no saliera en pública subasta para adquirirla con caudales de los propios de la villa a la Dirección General del Crédito Público. La necesidad de agilizar la compra provocó la emisión de cuatro reales órdenes para vencer las reticencias de este organismo. Así, ante las reclamaciones que sobre esta propiedad habían elevado los frailes de San Cayetano, se procedió a que tras una «justa y prudente tasación» (10 de abril) Madrid instituyese un censo de 180 000 rls. de principal con un rédito anual del 3 % a favor de la comunidad de San Cayetano (24 de abril) lo que suponía un pago anual de 5400 rls para obtener la plena propiedad de la finca[9].

---

8 El proceso de compra y donación en AVM. Sec. 6-141-2, 4-168-89 y 3-97-23.

9 AVM, Sec. 6-141-4. Pago que Madrid incumplió reiteradamente tras los primeros años.

> La compra se hizo el 24 de abril de 1817 y al día siguiente se produjo la «donación, pura, buena y perfecta, e irrevocable entre vivos a la Reina Nª. Sª. Dª. Isabel de Braganza y Borbón, de la nominada huerta, titulada de Romero con la casa palacio dentro de ella, adornada con diferentes muebles y preciosas cosas, almacenes, aguas, árboles frutales, terreno que comprende y todos sus adyacentes sin limitación ni reservación de cosa alguna […] Que se sirva admitir esta donación como una pequeña demostración del justo amor y lealtad que el heroico pueblo de Madrid y sus leales y fieles habitantes la profesan»[10].

Para redondear la propiedad (no se sabe si también fue sugerida por la Corona) el Ayuntamiento debió comprar varios solares, almacenes y un tejar hacia la parte del Mundo Nuevo, cuya entrega oficial la hizo Juan Manuel de Arjona, corregidor de la villa, el 29 de diciembre de 1817.

2.2. El Real Sitio (1817-1866)

De este modo, tras una operación instigada por el propio Rey, la huerta de Romero pasó de las manos de un ministro afrancesado a las reales, transformándose en un Real Sitio en el corazón de Madrid. Antes de iniciarse las obras y a falta de unos meses del esperado parto de la Reina, el 1 de mayo de 1817 se celebró una fiesta por todo lo alto en la que Madrid volvía a rascarse el bolsillo obsequiando a SS. MM. con un «refresco y ambigú» iluminado por 80 faroles instalados previamente por el municipio. No debió ser un ágape cualquiera ya que se sirvieron delicias gastronómicas (huevo hilado, bizcochos, fruta, queso, toda clase de helados y sorbetes acompañados con espuma de café, pan y barquillos) y abundante bebida (5 arrobas de vino manchego, vinos generosos y licores, café y azúcar de Holanda) servidas por 30 camareros en mantelería, vajilla y cristalería alquiladas. Todo ello estuvo amenizado por dos bandas de música del Regimiento de Valencia que tocaron mientras estuvieron allí los Reyes y, como fin de fiesta, se quemaron fuegos artificiales por un maestro polvorista de la corte. Así pues, además del coste del regalo de la huerta de Romero, el gasto municipal se incrementó en otros 37 352 rls. por la celebración y los gastos de las nuevas escrituras de la propiedad, que también pagó Madrid[11].

Como en cualquiera de los Reales Sitios, al frente del Casino se nombró a un administrador dependiente directo del Mayordomo Mayor del Rey en la persona de Claudio Gandullas quien ocupó este cargo hasta 1835, siendo sustituido por José del Prado, antiguo administrador de la Casa de Campo. Si hasta 1838 no se elaboró un Reglamento de Gobierno y Administración del Real Casino, su cuidado y mantenimiento estuvo garantizado por un reducido personal: además del administrador, el Casino contaba con

---

10 Sobre la tasación realizada el 7 de julio de 1817 Madrid pagó a la Dirección General del Crédito Público 897 171 rls. y 15 mvs en vales reales y recibos de intereses de los mismos junto con 32 rls. y medio en metálico. AVM, Sec. 3-97-23.

11 AVM, Sec. 3-97-23.

un conserje, un portero, un cuerpo de tropa para la seguridad del recinto (1 cabo y tres fusileros procedentes de los guardabosques de Aranjuez), un capataz y un número variable de peones para las tareas propias del jardín, atención al palacio, caballerías y carruajes[12].

Entre 1817 y 1820 se desarrolló un intenso programa de obras dirigidas por el arquitecto Antonio López Aguado y el aparejador Juan de Arenas que transformaron el palacio y el jardín geométrico de los Romero en una finca Real. Los derribos realizados en edificios oficiales sirvieron para suministrar materiales de calidad para el palacio o para las obras de los jardines: el plomo para los tejados procedía de la Casa de la China (fábrica de porcelanas destruida por el ejército francés en el Retiro), los peldaños de una escalera del edificio del Consejo del Almirantazgo (actual edificio del Senado), se colocaron en la escalera del Casino y de las obras del Palacio de Buenavista –hoy Cuartel General del Ejército y comprado, entonces, por el Ayuntamiento para donárselo a Godoy– se trajeron cuatro grandes columnas de piedra labrada «de extraordinaria magnitud» en 1818 y que puede que fueran utilizadas para la puerta monumental que se empezó a construir dos años después[13].

El palacete fue objeto de una reforma profunda, especialmente en su programa decorativo. Se contrataron a importantes pintores que decoraron los techos de las principales salas con motivos alegóricos o arquitecturas fingidas que disimulasen la modestia de la construcción original. Sin duda, la obra estrella fue la *Alegoría de la donación del Casino a la reina Isabel de Braganza por el Ayuntamiento de Madrid*, obra de Vicente López que fue colocada en el techo de la sala principal en 1818, cuando la reforma estructural del palacete estuvo terminada (Díez, 1987 y 1999). Igualmente se encargó a Juan Gálvez en 1819 dos arquitecturas fingidas para la decoración de un techo rectangular bordeado por escudos de las provincias españolas y una cúpula con figuras, hoy en el Museo Romántico[14]. También se pidieron dos cuadros a Juan Antonio Ribera (*Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* y *Wamba renunciando a la corona*[15]) y otros para decorar el gabinete circular de la Casita Rústica entre los que se incluyeron doce pinturas al óleo agrupadas en dos series: *Las estaciones del año* de Juan Antonio Ribera y *Las cuatro horas del día* por José de Madrazo[16].

El Trienio Liberal afectó a la mayoría de las obras patrocinadas por la corona en el Madrid fernandino (Puerta de Toledo, Plaza de Oriente y Coliseo de los Caños del Peral), aunque el interés regio por el Casino se mantuvo, consiguiendo apartarle de la venta programada para obtener fondos para la Deuda Pública[17]. También se mantuvo un gasto regular para los jardines, se construyó la citada «Casita Rústica» (1821) y se potenció el costoso programa decorativo del

---

12 APRM, Caja 10.542, exp. 54.
13 APRM, Caja 10.542, exp. 1-3.
14 Catálogo del Museo del Prado, inv. P03319 y P03320.
15 Catálogo del Museo del Prado, inv. P05784 y P06519.
16 Catálogo del Museo del Prado, inv. P05518, P06492 y P06493.
17 El R. D. de 28 de abril de 1820 ordenaba la segregación de fincas de los Reales Sitios que no fuesen necesarias para el recreo del Rey. Así, se llevó a cabo el deslinde de las fincas que se reservaban el Patrimonio y las que se cedían, aprobándose por Decreto del 30 de mayo de 1820, lo que constituye un auténtico inventario de lo que era el Patrimonio Real en esta época. Así el Rey se reservaba en Madrid el Real Sitio del Buen Retiro, el Casino, la Casa de Campo y Real Florida y la Montaña de Príncipe Pío, con todas sus posesiones.

palacio que, hacia 1823 debía parecerse poco a lo dejado por los Romero. Baste decir que en 1821 se emplearon casi 30 000 rls. en el acondicionamiento de su interior y casas adyacentes: puertas talladas en madera, espejos, pinturas de salas, bastidores y guarniciones para bancos y sillas, jarros decorativos de mármol y madera, cerrajería, vidrios, tapicería o en los adornos de bronce de las camas de Carlos IV y Fernando VII que allí se trasladaron. Igualmente se encargaron algunas alfombras a la Real Fábrica de Tapices y diversas esculturas a José Ginés (1822), primer escultor de cámara del Rey[18].

El Casino de la Reina había adquirido tal porte que ya no podía tener su entrada principal por la antigua calle del Sol. Era, pues, necesario abrir una puerta monumental a la Ronda de Toledo, tarea que fue encargada y realizada bajo el diseño y la dirección de Antonio López Aguado. Las obras de la «nueva puerta que sale al campo» se iniciaron a finales de 1820 con un trabajo constante de 15 trabajadores entre canteros, carpinteros, albañiles, etc. En marzo de 1821 se compraron ocho pilastras de granito, el mármol de Carrara para que José Ginés esculpiera los grupos escultóricos que coronaban la puerta y al año siguiente se incorporaron las verjas y cerrajerías de la puerta[19].

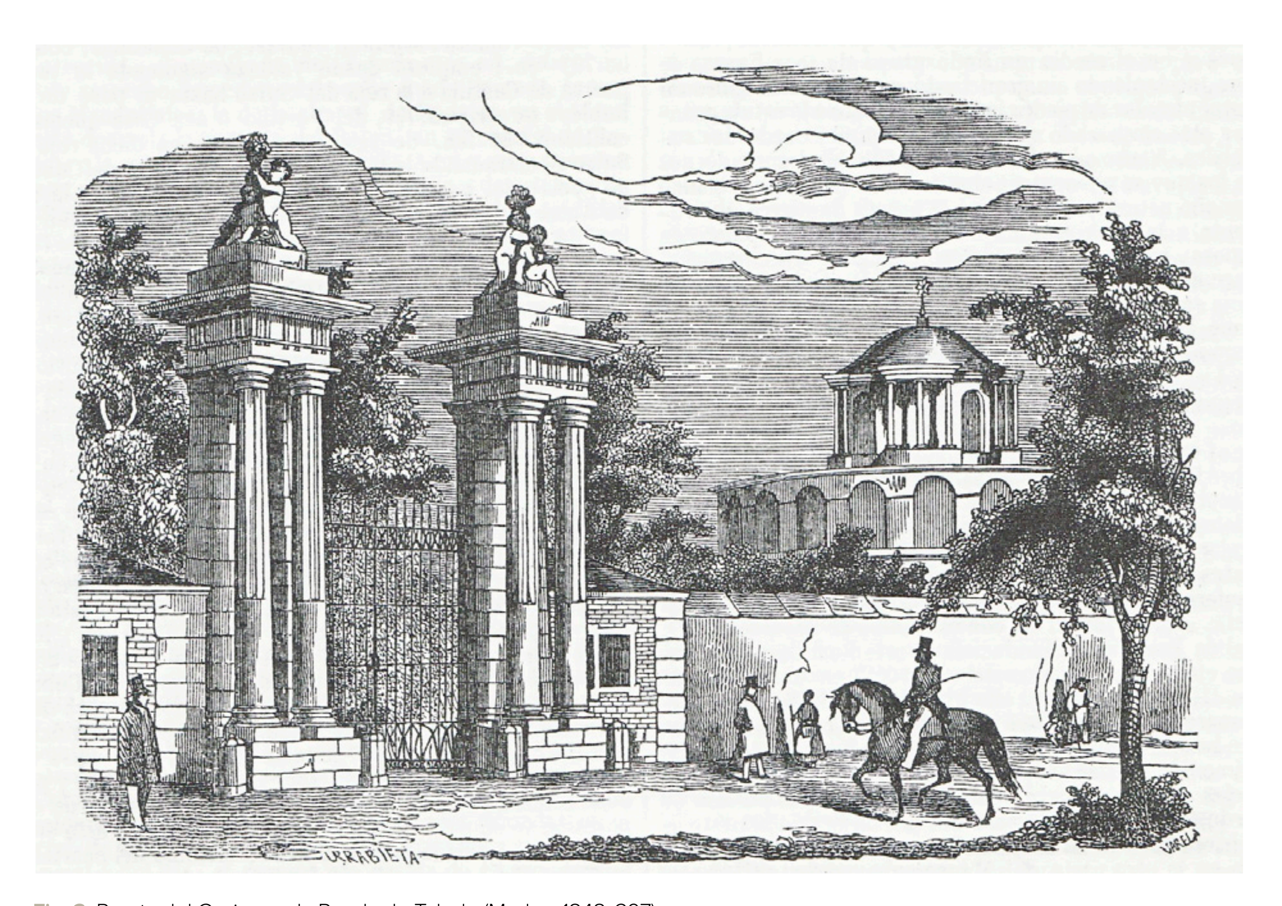


Fig. 3. Puerta del Casino en la Ronda de Toledo (Madoz, 1848: 397).

---

[18] En el Museo del Prado se encuentra la *Venus y Cupido* de José Ginés que se encontraba en el Casino y que fue cedida al Museo en 1829 (Azcue, 2012).

[19] APRM, Caja 10.534. En 1885 se trasladó a la Plaza de la Independencia como puerta del parque de El Retiro, donde hoy se puede contemplar.

A la muerte de Fernando VII en 1833 el Casino pasaba por graves dificultades económicas que impidieron seguir el ritmo constructivo y decorativo de los años precedentes. Todo indica que el mantenimiento fue escaso y que las edificaciones más antiguas y menos lujosas sufrieron deterioros graves como fue el caso de las viviendas de los empleados y la amenaza de ruina de un paredón y un suelo de las buhardillas del palacio en 1835, año en el que también se construye un puente de madera sobre la ría. Es también el momento en el que el entorno del barrio empieza a generar problemas para los inquilinos de la posesión real. Al estar al pie del Rastro, por el jardín desaguaban aguas fecales del matadero que, junto con los olores y ruidos de las fábricas circundantes (embutidos, asfaltos y tejares) molestaban a sus ocupantes. Si añadimos la frecuente actuación de delincuentes y contrabandistas (telas, vinos, aguardientes, aceites, cigarros), el sitio fue generando más problemas de los deseados. Su ubicación en el límite sur de la cerca conllevó situaciones extremas en 1835 y 1837 cuando el Casino tuvo que protegerse con parapetos y defensas armadas ante la cercanía de los ejércitos carlistas[20].

Entre 1817 y 1848 el jardín geométrico se transformó en uno inglés. Como otros Sitios Reales, estuvo destinado al ocio de la familia real, aunque también fue núcleo de experimentación botánica. Los jardineros reales (familia Boutelou) plantaron árboles frutales (albaricoques, perales, manzanos, abridores, guindos, ciruelos, lilas, naranjos, chirimoyos, aguacates, etc.) traídos de Aranjuez o de Francia y hasta unas raras patatas enanas recibidas de Paris. También se cultivaron plantas tropicales en sus estufas (ananas en 1846), aunque las de flor y adorno (claveles de Valencia y hortensias) fueron las preferidas para el adorno del Palacio Real[21]. Desde el inicio hubo un pastor para el ganado vacuno y caprino, además de operarios dedicados a las tencas de la ría y del estanque. En el *Modelo de Madrid*[22] de 1830 se pueden observar caminos sinuosos, una ría con su isla, una noria y un embarcadero. Madoz (1848) habla de esculturas de bronce y mármol, recreando escenas mitológicas, mezcladas con caprichos o folies como el cenador chinesco, una gruta y una casita rústica. Para el riego de tal vergel, el Casino gozó de un abastecimiento privilegiado de agua, si bien debió rivalizar con otras instituciones próximas como la Inclusa, la Fábrica de Tabacos o la del Gas quienes la necesitaban para fines más prosaicos que las fuentes de ornato, el riego de los frutales o el llenado de la ría y del estanque[23]. No obstante, esa pasión por llenar de edificios, pabellones, casitas rústicas, templetes, etc. una extensión tan limitada hizo que Fernández de los Ríos la considerase «de una fragilidad y de un mal gusto propio de la época» (Fernández de los Ríos, 1876: 450).

---

20 Gran parte de la información sobre el periodo 1817-1866 está obtenida de la Sección Administraciones Patrimoniales del Archivo del Palacio Real.
21 APRM, Caja 10.542-25, 52 y 54.
22 L. Gil de Palacio. *Modelo de Madrid*. Museo de Historia de Madrid. Sala de Cartografía y maquetas.
23 APRM, Caja 10.542-9 y 60. Caja 10.688-69.

3. La cesión del Casino al Estado y su reparto desde 1866

3.1. La cesión al Estado

Si desde el Trienio liberal ya se había intentado delimitar las posesiones del patrimonio Real, separando lo que verdaderamente servía para uso y servicio de la Casa Real, de lo que podría utilizarse para ser vendido y enjugar la abultada deuda pública del Estado, no será hasta la Ley de 12 de mayo de 1865 cuando la corona se vea obligada a ceder (venta ventajosa) algunas de sus propiedades en todo el país. Si Fernando VII consiguió retener el Casino en 1820, su hija no podrá hacerlo (desconozco si puso mucho o poco interés en ello) en este momento. Así, la cesión forzada de la posesión al Estado se producirá el 3 de enero de 1866, produciéndose una paulatina desocupación de la posesión real, que había comenzado ya desde el otoño de 1865 con el traslado de los aperos y herramientas de jardinería, carros y mulas a la Casa de Campo. El proceso finalizará cuando en enero de 1866 el antiguo conserje del Casino remita la documentación que tenía en su poder al mayordomo real: legajos, libros, cuentas, etc[24]. Desde ese momento será el Ministerio de Fomento quien se encargue de la administración de la propiedad, cediendo su uso a diferentes instituciones educativas o científicas que compartirán la propiedad hasta nuestros días.

3.2. La instalación del MAN. Primeras transformaciones del Casino

«Un año después (1867) se funda el Museo Arqueológico Nacional (MAN) y se habilitan los terrenos del Casino como su sede provisional mientras se construye el edificio que hoy conocemos como Biblioteca Nacional y Museo entre el Paseo de Recoletos y la calle Serrano. Esta decisión, importante para la conservación del patrimonio arqueológico, constituirá el inicio del desmembramiento –y por ende desaparición– del viejo jardín romántico: la casa palacio y las estufas serán los edificios requeridos para tal función. Tras el decreto fundacional del 20 de marzo, el 16 de junio se traslada al nuevo director Pedro Felipe Monlau una R. O. por la cual se cedía al MAN como sede provisional el Palacio y jardines, invernadero y demás construcciones del Casino de la calle de Embajadores que debió ocupar el Real Instituto Industrial» (Marcos, 1993).

No será hasta febrero del año siguiente cuando veamos en la documentación que se inician las primeras obras de reforma del viejo Casino para acondicionarlo a su nueva función. A pesar de la transitoriedad de la estancia, la antigua propiedad real ofrecía un entorno magnífico –es posible que bastante deteriorado frente a su etapa dorada– que permitiría al recién creado museo ubicarse en unos extensos jardines. Juan de Dios de la Rada (director del MAN desde febrero de 1891) valora los jardines y el palacio por las posibilidades que ofrecían al recién creado museo pero recuerda que «bastaba una simple ojeada a aquellos edificios, para comprender las graves dificultades con que había de

---

24 APRM, Caja 10.688, exps. 34 a 36 y 38.

luchar, si habían de convertirse en apropiados salones del Museo Central de España». (De la Rada, 1883: XI).

Desde febrero de 1868 empezaron las obras –y los gastos– para reparar el estanque y los jardines junto al palacete para mejorar los accesos desde la puerta monumental de la Ronda de Toledo[25]. Así se arreglaron los tramos de escalera del jardín y la de entrada al palacio, se enarenó el paseo principal y se revistieron de cemento las paredes del estanque. Por la extensión del viejo invernadero grande se decidió convertirlo en sala de exposición del material etnográfico, lo que supuso el arreglo de las fachadas, la inclusión de ventanas en los muros laterales y un solado adecuado aprovechando el material del dique del estanque. Pese a todo, se quiso mantener la pintura del techo del invernadero porque estaba llena de grietas y goteras.

En marzo se inició la reforma del palacete, una vez que en 1865 hubiera sido despojado de todas las obras de arte existentes, incluyendo las pinturas al temple que adornaban sus salones principales[26] lo que había dejado sucio y deteriorado el interior y las escaleras de entrada. Las obras se iniciaron con el derribo de tabiques para ensanchar las salas y la eliminación de los elementos propios de la cocina (chimeneas, campanas, fogones y fregaderos) para ampliar el salón principal incluyendo el arreglo y repintado de los techos huérfanos de las viejas pinturas. En julio se trabajaba en la reforma de la puerta de la calle, en el revoque «a la italiana» de las cuatro fachadas y en la pintura y empapelado del salón de entrada al palacete. A pesar que se quería inaugurar el Museo para octubre de 1868 el «aspecto humilde y mezquino» carente de cualquier signo decorativo en el que había quedado la antigua posesión real (según Francisco Jareño, el arquitecto encargado de las reformas en el Casino y de la construcción del nuevo edificio del MAN) obligó a retrasar todos los planes. Hasta la inauguración en 1871, los dos años anteriores se ocuparon en terminar las reformas y la instalación de las diferentes colecciones. En 1869 se prestó una especial atención a los jardines, al arreglo de la gruta junto a la ría y a la construcción de una nueva puerta de acceso al museo por la calle de Embajadores. Se adquirieron cierta cantidad de macetas de flores, rosales, geranios y semillas para revivir los espacios ajardinados. También se plantaron árboles de cierto porte como un magnolio, un abeto balsámico y otro pinsapo. La inicial provisionalidad del primer emplazamiento del Museo hizo que permaneciese allí hasta 1894. En la ilustración siguiente puede verse el estado del Casino en el momento de la inauguración del MAN (fig. 4).

Lo cierto es que a pesar de los muchos años que allí estuvo instalado el MAN sus empleados nunca dejaron de mirar con inquietud el ritmo de las obras del nuevo edificio, sintiéndose extraños en casa ajena. La verdad es que, al igual que debieron sentir los miembros de la realeza cuando se encontraban en un jardín tan bello en un barrio tan

---

25 Todo lo referente a las obras de reforma del viejo Casino para la instalación de la primera sede del MAN en 1868: Archivo del Museo Arqueológico Nacional (AMAN), exp. 1868 A-I.

26 Por una Real Orden del 7 de septiembre de 1865, la Reina había dispuesto su traslado al Museo del Prado y otras instituciones madrileñas.



Fig. 4. Plano parcelario de Madrid, 1872-1874.

popular con tantos inconvenientes y tan alejado de sus preferencias sociales, no es extraño que los eruditos profesores del museo se sintieran como exploradores en aquel entorno urbano que deseaban abandonar cuanto antes. Las palabras de José Ramón Mélida en 1895 cuando recordaba –no exento de broma y retranca– aquella primera sede son bien significativas: «solo se encontraban seres en dudoso estado de civilización, tribus avanzadas que se daban a conocer por sus vociferadas hembras y sus chiquillos harapientos en invierno y desnudos en verano, a las puertas de las casas chulas de la Fábrica de Tabacos, etíopes, gitanos y algunos vándalos […] había que atravesar aquel peligroso Madrid prehistórico para llegar al Museo Arqueológico» (Mélida, 1895).

3.3. La destrucción paulatina del jardín y su transformación en parque municipal

Sabemos que en 1866 se diseñó una ocupación compartida del extremo este del Casino de la Reina: el Museo Arqueológico Nacional, la Escuela de Veterinaria y el Real Instituto Industrial. Como hemos visto, primero se instaló el MAN, luego se construyó un importante edificio para la Escuela de Veterinaria y el tercero no llegó nunca a ocupar este espacio ya que desapareció en 1867 (Cano, 1998). Para la Escuela de Veterinaria y la Escuela Central de Artes y Oficios Francisco Jareño construyó un gran edificio entre 1871 y 1887 en la zona sureste del jardín[27] –desde 1960 sede del Instituto de Enseñanza Secundaria Cervantes– desapareciendo por lo tanto algunos de los elementos más interesantes del mismo: la ría, la isla con los puentes,

27 Archivo de la Universidad Complutense de Madrid (AUCM) V-03-254.4.

el cenador chinesco, y el embarcadero, transformando los jardines próximos en una huerta destinada a jardín botánico y parcelas de cultivo experimental de plantas forrajeras[28].

Mientras se terminaba el traslado del MAN a la nueva sede de la calle Serrano, el 7 de noviembre de 1893 la marquesa de Mondéjar (María Dolores Álvarez de Bohorquez) solicitó a la Dirección General de Instrucción Pública el uso de los edificios que estaba abandonado el Museo para trasladar allí el Asilo-escuela de Cigarreras perteneciente al Patronato de la Almudena del que era su presidenta. Esta institución, creada en 1871 para cuidar a las cigarreras ancianas e impedidas de la cercana Fábrica de Tabaco, también se dedicaba a la enseñanza gratuita a las niñas y niños pobres menores de 5 años del barrio de Embajadores al cuidado por las Hermanas de la Caridad. Tras una R. O. de la Regente concediendo el traslado (16 de noviembre de 1893) todavía en diciembre de 1894 se urge al Director del Museo a finalizar el traslado a la nueva sede para que dicha institución pudiera ocupar sus instalaciones[29]. Posteriormente se asentaron en el palacete y edificios anexos, así como en una parte del jardín cercano que utilizaron como huerta, perdurando en él como colegio hasta 1998, fecha en la que se inicia la rehabilitación integral del parque[30].

Desde 1901 hasta 1920 el Ayuntamiento intenta conseguir que revirtiera al pueblo de Madrid el usufructo del resto de los terrenos del antiguo Casino y que lo que quedaba de jardín pudiera ser utilizado como recreo y tránsito para los barrios circundantes. Se pretendía derribar los paredones de la Veterinaria, construir una verja que guardara y diera paso a los jardines a la población, facilitando la comunicación entre las calles al norte del viejo Casino con el nuevo colegio La Llorosa, hoy Legado Crespo[31]. La reordenación de la glorieta de Embajadores en una plaza elíptica en 1904 requirió la cesión de 1252 m² del jardín de la Escuela donde se hallaban la conejera, perrera de vivisecciones y pabellón de duchas y chorros para animales enfermos. No sería hasta 1905 cuando se dio la autorización al derribo de los paredones y traslada hasta allí un fragmento de la verja existente en el parque del Retiro[32] que es la que hoy rodea al Instituto Cervantes y al actual Parque del Casino[33].

Cercenado el jardín por su extremo sureste, en 1913 le tocará el turno a la esquina contraria, la más próxima a la Ribera de Curtidores. Se trata del grupo escolar «Príncipe de Asturias» vinculado a la Institución Libre de Enseñanza y al nuevo modelo de construcciones escolares del Ayuntamiento madrileño diseñado por el arquitecto Antonio Flórez que había tenido por mentor y maestro a Manuel Bartolomé Cossío (Guerrero, 2002: 108-111). En este caso, el terreno elegido sirvió para crear una organización de pabellones independientes en medio de un extenso jardín que propiciaría la educación

---

28 AUCM, V/01-030.
29 AMAN, exp. 1894-25.
30 En 1986 aún quedaban 20 ancianas cuidadas por religiosas. *El País*, 14-10-1986.
31 AUCM V/01-029.
32 *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Viernes 16 de junio de 1905.
33 AVM, Obras 24-458-2. A partir de este momento debo agradecer la información suministrada por la profesora Pilar Lacasta sobre este periodo del Antiguo Casino. (De los Reyes, y Lacasta, 2017).

en la naturaleza defendida por la ILE. Este centro escolar modélico ha cambiado de nombre en varias ocasiones: Ruiz Zorrilla durante la Segunda República, Luis Vives en el franquismo y hoy subsiste como CEIP Santa María. En 1948 se trasladó a las instalaciones del colegio la Escuela Normal Pablo Montesino, que abandonó el lugar para ser ocupado por la segunda escuela de magisterio femenino de Madrid, la Santa María, residente en dicho espacio entre 1961 y 1994, cuando se trasladó definitivamente al Campus de Cantoblanco por ser un centro de la Universidad Autónoma de Madrid. El hundimiento de uno de los edificios históricos del colegio en 1975 conllevó la construcción de diferentes pabellones prefabricados que junto a las pistas de deportes y aparcamientos para profesores terminaron desfigurando este extremo del viejo jardín decimonónico (fig. 5).

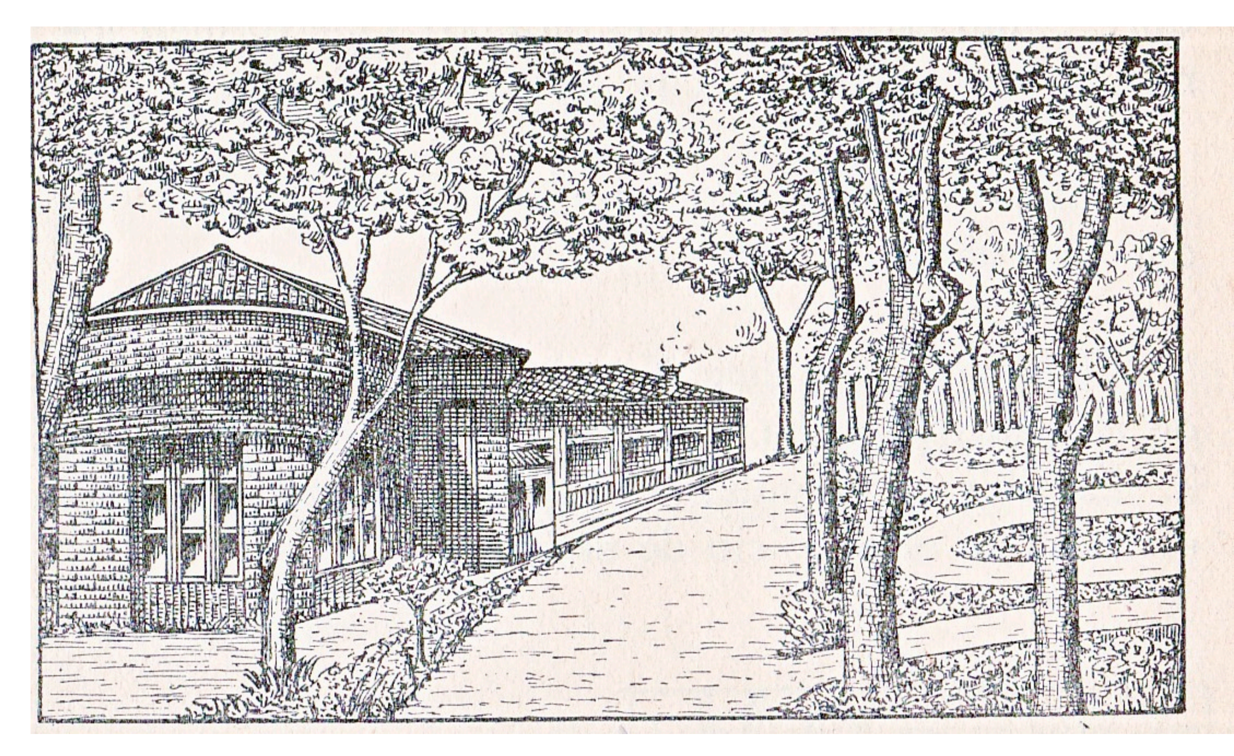


Fig. 5. Vista de los jardines del Grupo Escolar Príncipe de Asturias en 1935 (Pich, 1935: 7).

3.4. La rehabilitación integral: el Parque del Casino de la Reina

En la actualidad el espacio estudiado se denomina Parque del Casino de la Reina y es el fruto de la transformación de los viejos jardines tras el abandono de las instalaciones de la Escuela de Magisterio Santa María (1994) y la declaración del barrio de Lavapiés en 1998 como «Área de Rehabilitación Preferente» debido al importante deterioro de sus viviendas e infraestructuras. En lo que se refiere al Casino la rehabilitación fue realizada por los arquitectos Beatriz Matos y Alberto Martínez Castillo transformando un jardín histórico y privado a parque público[34]. Concibieron afortunadamente este espacio como un «jardín de la memoria», en un

[34] Véase el vídeo *Arquitectura para la convivencia* [en línea] UNED documentos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=b7Mx2gS_EAE>. [Consulta: 23 de febrero de 2017].

lugar cargado de historia, «historia en sus arquitecturas, en su ajardinamiento, en su vida social, en su memoria. Una historia relativamente reciente sobre la que el tiempo ha ido pasando, y, no siempre para bien»[35]. A pesar que incluyese nuevos jardines y paseos arbolados, una piscina cubierta y un centro cultural, el proyecto conllevaba la demolición de varios edificios sin valor especial (el Patronato de Biología Animal y los barracones prefabricados de la Escuela Santa María) y, también del colegio público Santa María, manteniendo el antiguo palacio, dos pabellones del antiguo jardín y el IES Cervantes. Afortunadamente, la presión de padres y profesores impidió el derribo del histórico colegio (Matos, y Martínez, 2003).



Fig. 6. El palacete del Casino en la actualidad.



Fig. 7. Las huellas del pasado en el suelo del Parque del Casino de la Reina.

El trazado del parque quiere recordar al antiguo jardín manteniendo los parterres y escaleras para salvar la pendiente y el mantenimiento de unos pocos árboles históricos, básicamente sóforas y algunos almeces de gran altura. Tras pasar la puerta de entrada de la Ronda de Toledo n.º 9, aparece una casita de ladrillo utilizada antiguamente por el guarda del colegio y, posteriormente, como secretaría de la escuela de magisterio, atribuible a Antonio Flórez, arquitecto del colegio. Del jardín romántico original apenas quedan trazas. El proyecto de remodelación ordenó el parque actual en cinco espacios: un laberinto de setos, un jardín de higueras, una plaza-fuente, un graderío y una zona de juegos infantiles[36]. Una innovación afortunada fue la plantación de un biombo de arizónicas de cierta altura que separan la verja de la Ronda del interior del jardín y que incluyen, medio ocultas por la arena, unas bandas metálicas donde se inscriben las referencias de archivo donde se encuentra la historia de este espacio. Además se ha habilitado un huerto escolar próximo al colegio Santa María. En la línea de la calle Casino se ha levantado un muro rústico de media altura que da paso a unas rampas para acceder al jardín desde dicha calle y donde existen grabadas en el suelo diferentes huellas de pies como si prefijaran una posición predeterminada para la observación del jardín de norte a sur. El palacio ha sido reconvertido en un centro social y las ruinas del Patronato de Biología Animal (tras un periodo de casa «okupa») se han transformado en pistas deportivas (figs. 6 y 7).

---

35 http://www.ardan.es/ctgcos/pdf/53.pdf [Consulta: 24 de febrero de 2017].

36 COAM. *Guía de arquitectura de Madrid* [en línea] Disponible en: <http://212.145.146.10/biblioteca/fondos/ingra2014/#inm0L1.40> [Consulta: 23 de febrero de 2017].

Quienes tenemos nuestras raíces familiares en el barrio de Embajadores, estudiamos el bachillerato en el Instituto Cervantes (antigua Escuela de Veterinaria) y comenzamos nuestra andadura como profesor universitario en los pabellones prefabricados de la antigua Escuela Santa María no podemos sino contemplar este singular espacio como un libro abierto que contiene huellas personales y pistas ocultas para que quien se atreva a descubrirlas pueda sentirse, como afirmaba Galdós, en un «venturoso rincón del Paraíso Terrenal».

Bibliografía

Azcue, L. (2012): «El origen de las colecciones de escultura del Museo del Prado. *El Real Museo de Pintura y Escultura», El taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*. M. Boudon-Machuel. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 73-110.

Cadenas y Vicent, E. (1997): *Índice de apellidos probados en la Orden de Carlos III: antecedentes de otros que se conservan en sus expedientes*. Madrid: Hidalguía.

Cano Pavón, J. M. (1998): «El Real Instituto Industrial de Madrid (1850-1867): medios humanos y materiales», *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol. 21, n.º 40, pp. 33-62.

Casamayor, F. (2008): *Años políticos e históricos: de las cosas más particulares ocurridas en la imperial, augusta, y siempre heroica ciudad de Zaragoza, 1811-1812*. Zaragoza: Comuniter.

De la Rada y Delgado, J. de D. (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

De los Reyes, J. L., y Lacasta, P. (e. p.): «El Casino de la Reina en el siglo xix, antecesor de la Escuela Santa María», *De Escuela a Facultad: Historia de la formación de maestros en la Universidad Autónoma de Madrid. (1961-2017)*. Edición de J. L. de los Reyes. Madrid: UAM ediciones.

Díez, J. L. (1987): «La Alegoría del Casino de la Reina, de Vicente López», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 8, n.º. 24, pp. 169-181.

– (1999): *Vicente López (1772-1850): II Catálogo Razonado*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Dufour, G. (2014): *Juan Antonio Llorente El factótum del rey intruso*. Zaragoza: PUZ.

Espinosa de los Monteros, A. (1769): *Plano topográphico de la Villa y Corte de Madrid al Excmo. Sr. Conde de Aranda, Capitán General de los Exércitos y Presidente del Consejo. Dibujado y gravado por Don Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía en 1769,* en línea. Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia. Disponible en <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=13023>. [Consulta: 21 de enero de 2017].

Fernández de los Rios, J. (1876): *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid: La Ilustración Española y Americana. (Ed. Facsímil, 1982, Madrid: Monterrey).

Guerrero, S. (2002): «Arquitectura y pedagogía: Las construcciones escolares de Antonio Flórez». *Antonio Florez, arquitecto: 1877-1941*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 61-145.

Ibáñez Ibero, C. (1972-1974): *Plano parcelario de Madrid / formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico ; bajo la dirección del Excmo. Sr. Don Carlos Ibáñez e Ibáñez de Ibero Director General; los trabajos se han ejecutado por el Cuerpo de topógrafos ; J. Reinoso grabó* [en línea], Biblioteca digital de la Comunidad de Madrid. Disponible en: <http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=18>. [Consulta: 13 de enero de 2017].

Lezcano y Salvador, P. (1812): *Plano de Madrid, dividido en diez quarteles / Dibuxado por Don Pedro Lezcano y Salvador; grabado por Fonseca en el año 1812* [en línea], Biblioteca digital de la Comunidad de Madrid. Disponible en <http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=52>. [Consulta: 14 de enero de 2017].

López, T. (1785): *Plano geométrico de Madrid / Dedicado y presentado al Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Por mano del Excelentísimo...* en línea. Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia. Disponible en <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=12648>. [Consulta: 14 de enero de 2017].

Madoz, P. (1848). *Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa.* (Ed. Facsímil, 1981. Madrid: Giner).

Marcos Pous, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia.* Coordinado por A. Marcos. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99.

Martín, F. A. (1985): «Un regalo del ayuntamiento de Madrid a la reina Isabel de Braganza», *Villa de Madrid*, 86, pp. 25-32.

Matos Castaño, B., y Martínez Castillo, A. M. (2003):« Restauración del edificio Casino de la Reina, Madrid», *Restauración & rehabilitación*, (77), pp. 42-47.

Mélida, J. R. (1895): «El Museo Arqueológico en su casa vieja». *La España Moderna*, pp. 84-96. Citado por Cristina González Sánchez en «La primera inauguración del Museo Arqueológico Nacional en 1871». *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Coordinado por A. Marcos. Madrid: Ministerio de Cultura, p 125.

Mena Marqués, M. (2008): *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado.

Mercader Riba, J. (1971). *José Bonaparte, Rey de España, (1808-1813)*. Madrid: CSIC.

Orduna Portús, P. (2011): «Bosquejo sobre la promoción exterior de la nobleza navarra durante el Antiguo Régimen», *Príncipe de Viana,* vol. LVXXII, n.º 252, pp. 163-180.

Pérez Galdós, B. (1995): *Las tormentas del 48*. Madrid: Historia 16. (Publicada por primera vez en 1902).

Pich, X. (1935): *Los centros de interés*. Madrid: Yagües, p. 7.

Rafo, J., y Ribera, J. (1848): *Plano del relieve del Suelo de Madrid / por los Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos D. Juan Rafo y D. Juan de Ribera…* en línea. Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid. Disponible en: <http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.cmd?id=47>. [Consulta: 21 de enero de 2017].

Señán y Velázquez, J. (1802): *Guía o Estado General de la Real hacienda de España*. Madrid: Imprenta de Vega y Cía.

La presencia de la arqueología en la Conferencia de Museos de Madrid (1934)

The presence of archaeology at the Conference of Museums of Madrid (1934)

Carmen M. Sanz Díaz[1] (carmen.sanz@mecd.es)
Museo Cerralbo
Alicia Herrero Delavenay[2] (alicia.herrero@mecd.es)
Museo Nacional de Artes Decorativas

Resumen: La celebración en 1934 de la Conferencia Internacional de Museografía, organizada en Madrid por la Sociedad de Naciones, sirvió como espacio para el encuentro de profesionales de distintas disciplinas, entre las que destacó la arqueología.

Directores de museos arqueológicos y arqueólogos, españoles y extranjeros, acudieron a esta reunión internacional, atraídos por la necesidad de compartir cómo se estaban gestionando las colecciones arqueológicas en el ámbito concreto de los museos. Algunos de ellos participaron como redactores y ponentes de algunas ponencias, y participaron activamente en el debate.

La presencia de los museos con colecciones arqueológicas fue permanente, directa o indirectamente, tanto en las sesiones de trabajo y debate, como en las Actas, donde son constantes las referencias a los museos y a los yacimientos arqueológicos.

Además, algunos de los principales museos arqueológicos españoles, encabezados por el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se vieron inmersos en un proceso de renovación impulsado por el gobierno de la II República Española.

Palabras clave: Conferencia. Museografía. Madrid. Colecciones arqueológicas. Oficina Internacional de Museos.

1 Conservadora de Museos, Museo Cerralbo.
2 Conservadora de Museos, Museo Nacional de Artes Decorativas.

Abstract: The celebration in 1934 of the International Conference of Museography, organized in Madrid by the League of Nations, served as a space for the meeting of professionals from different disciplines, among which archaeology stood out.

Directors of archaeological museums and archaeologists, both spanish and foreign, attended this international meeting, attracted by the need to share how archaeological collections were being managed in the specific field of museums. Some of them participated as editors and speakers of some papers, and participated actively in the debate.

The presence of museums with archaeological collections was permanent, directly or indirectly, during the work sessions and debates, and also in the Acts, where references to museums and archaeological sites are permanent.

In addition, some of the main Spanish archaeological museums, headed by the Museo Arqueológico Nacional of Madrid, were immersed in a process of renovation promoted by the government of the Second Spanish Republic.

Keywords: Madrid. Museums. Urbanism. Royal sites. Gardens. 19th century.

El marco de la Conferencia de 1934 para el debate museológico. Reflexiones sobre los museos con colecciones arqueológicas

La celebración en Madrid de la Conferencia Internacional de Museografía en 1934, organizada por la Oficina Internacional de Museos (OIM), dependiente de la Sociedad de Naciones en Madrid, sirvió como espacio para el encuentro de profesionales de distintas disciplinas ligadas a la protección del patrimonio cultural, entre las que destacó de modo especial la arqueología.

La presencia de la disciplina arqueológica en la Conferencia de Museos de 1934 no se limitó única y exclusivamente a la asistencia de arqueólogos, sino que también fue representada a través de varios museos arqueológicos o con colecciones de arqueología, tal y como recogen las numerosas referencias en los informes presentados en Madrid.

Aquel encuentro internacional tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando[3], y en ella se reunió un gran número de profesionales del ámbito museístico internacional con el objetivo de puesta en común y debate sobre el estado de la museografía y presentar propuestas de futuro para esta disciplina fundamental para el desarrollo de la institución museística. Profesionales de todo el mundo fueron convocados por la antigua

---

3 Para conocer de una manera más profunda la organización de esta Conferencia, pueden consultarse los artículos ya publicados por las autoras de esta comunicación, recogidos en la bibliografía. Fruto de la investigación desarrollada desde el año 2013, en noviembre de 2016 se celebró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el «Congreso Internacional de Museografía: la Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva», del que ambas fueron codirectoras junto con el académico y arqueólogo, don José María Luzón. Las Actas de dicho congreso se encuentran en proceso de edición.



Fig. 1. Asistentes a la sesión inaugural de la Conferencia de Museos en el salón de actos de la Academia de Bellas Artes, 28 de octubre de 1934. Archivo *ABC*.

Oficina Internacional de Museos a la ciudad de Madrid, para celebrar una reunión que se desarrolló -a lo largo de ocho días, entre el 28 de octubre y el 4 de noviembre de 1934-, con un intenso programa de trabajo, que incluyó también diversas visitas y recepciones institucionales en Madrid, Toledo y Valladolid (fig. 1).

La Conferencia de Madrid fue planificada desde 1932 por el Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos presidido por el político belga Jules Destrée y compuesto por ocho miembros internacionales, entre los cuales se hallaba un español, el conservador e historiador del arte, Francisco Javier Sánchez Cantón. En ese momento el Comité estaba integrado por Daniel Baud-Body, presidente de la Comisión Federal de Bellas Artes de Suiza; Laurence Vail Coleman, director de la Asociación Americana de Museos; Richard Dupierreux, profesor del Instituto de Artes Decorativas de Bruselas; sir Cecil Harcourt Smith, inspector de las Obras de Arte de la Corona de Inglaterra, The Royal Works of Art, Londres; Francesco Pellati, inspector superior de Bellas Artes de Italia; Jean Guiffrey, conservador de Pintura y Dibujos en el Museo del Louvre; y por último, el ya mencionado, Francisco Javier Sánchez Cantón, por entonces subdirector del Museo del Prado.

La OIM había organizado previamente dos reuniones similares, celebradas en Roma (1930) y Atenas (1931): Roma había acogido la reunión denominada «Conferencia Internacional

para el estudio de los métodos científicos aplicados al examen y la conservación de las obras de arte», y Atenas, la «Conferencia Internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos», de la que emergieron las recomendaciones de la Sociedad de Naciones para la restauración bajo la denominación de Carta de Atenas, documento de amplia referencia en la gestión del Patrimonio Cultural. Fue Sánchez Cantón, como miembro del Comité de Dirección de la OIM, asistente con anterioridad a ambos encuentros, quien trasladó la posibilidad de celebrar en su país una reunión de expertos técnicos análoga.

A lo largo de 1932, Sánchez Cantón realizó su propuesta, primero de manera informal, a través de conversaciones con la secretaría de la OIM y posteriormente, con una mayor definición del proyecto, en escrito del 21 de noviembre de 1932 en el cual Sánchez Cantón propuso al secretario general de la OIM, Euripides Foundoukidis, una fecha para la reunión, que sería fijada inicialmente en la segunda quincena de octubre de 1933, y estableció que el tema central a tratar: «La instalación de museos». La propuesta de Sánchez Cantón recogía, con bastante seguridad, la inquietud que los profesionales de distintos países compartían sobre aspectos como la problemática referente a «la construcción de edificios para museos; adaptación de edificios antiguos, instalación y ordenación de los fondos, cambios y depósitos, relaciones entre los museos de distintas naciones, etc., etc.».

Sánchez Cantón consideró que el desarrollo de la museografía en España ofrecía un marco idóneo para la celebración de una reunión de estas características, que fuese internacional y monográfica sobre una temática en plena ebullición. En aquellos primeros años treinta, se estaban realizando reformas, nuevas instalaciones museográficas y había proyectos de nueva creación; trasladó así una invitación del Gobierno Español al Comité de la OIM que proyectó con el director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, para realizar una reunión de expertos en Madrid, considerando que el país podría dar a conocer sus instalaciones museísticas y mostrar el interés por la museografía en España. La organización de un encuentro de dimensión internacional ofrecía una ocasión idónea para la puesta en común y el debate.

A los aspectos propuestos inicialmente, se sumaron algunos otros que preocupaban a los técnicos de distintos países e instituciones, y se llegó incluso a confeccionar un cuestionario enviado desde la OIM a todo el mundo. Con las respuestas enviadas y todos los temas que se fueron añadiendo, configuraron un programa que fue abordado durante los ocho días de trabajo en Madrid. En diciembre de 1932, Foundoukidis remite un escrito a Ricardo de Orueta, notificándole la designación de Sánchez Cantón, en calidad de miembro español del Comité de Dirección, como coordinador de la organización y gestión de la Conferencia de Madrid.

Para la organización de la celebración de la reunión en España, en la primavera de 1933 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes -a cuyo frente se encontraba Fernando de los Ríos Urruti-, publica, previo acuerdo del Consejo de Ministro, un Decreto de 28 de marzo, estableciendo la organización del encuentro, a través de una Junta Organizadora de Madrid, que presidiría el responsable de la Dirección General de Bellas Artes y representantes de algunas de las instituciones culturales más destacadas de la época. Entre esas instituciones

destacamos la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los Patronatos del Museo del Prado, el Museo de Arte Moderno, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Naval, el antiguo Museo de Artes Industriales y el Museo del Traje, además de la Junta de Museos de Barcelona y la Junta Facultativa de Archivos.

En ese mismo decreto se invitaba a la colaboración de los profesionales de los museos, y a que las instituciones museísticas se esforzaran en ofrecer lo mejor de sus instalaciones y servicios, así como a renovar sus catálogos y guías. Así a principios de 1934, cuando la fecha de celebración se había trasladado desde la inicial en octubre de 1933, se puso en marcha la realización de una serie de intervenciones museográficas por las cuales pudieron renovarse salas en algunos de los principales museos y se organizaron exposiciones temporales. Las actuaciones museográficas relacionadas con la celebración de la conferencia en Madrid fueron fundamentalmente, la inauguración de la sala de escultura del Museo del Prado con el legado de la duquesa de Tarifa, la sala de cerámica del Museo Arqueológico Nacional, y las actuaciones de renovación de instalaciones efectuadas en la Academia de San Fernando, en la que se reinstalan varias de sus salas de exposición.

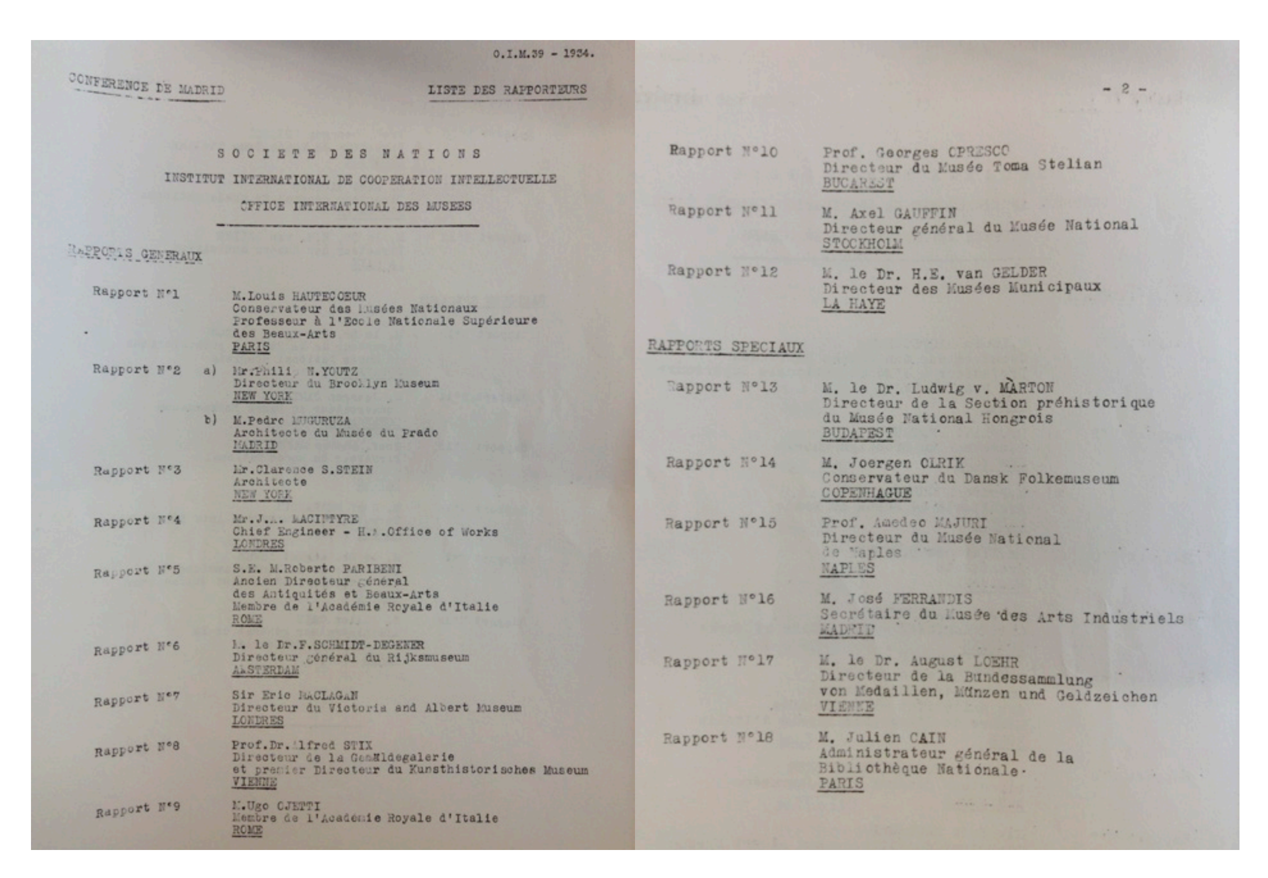
En otras instituciones los esfuerzos se dirigieron, en cambio, a la organización de exposiciones temporales que sirvieran para mostrar algunas de sus colecciones más emblemáticas. Este fue el caso del Palacio Nacional, que mostró algunos de los ejemplares de encuadernaciones históricas de la que fuera antigua Real Biblioteca del Palacio, verdaderas joyas de este trabajo; en la Biblioteca Nacional, se mostró una selección de dibujos de su colección de arte gráfico, pertenecientes a los principales artistas de los siglos XVI al XIX en una exposición titulada «Exposición de dibujos de antiguos maestros españoles (siglos XVI al XIX)» comisariada por Enrique Lafuente Ferrari; y por último, en el Museo Municipal de Madrid, la elección se decantó por la magnífica colección de porcelana del Buen Retiro, recién instalada en sus salas en marzo de 1932, para la cual se publicó un catálogo escrito por Emiliano Aguilera, elección probablemente intencionada para mostrar las manufacturas reales de época de los Borbones en España.

El esfuerzo también quedó reflejado en publicaciones como *Principes générales de la mise en valeur des œuvres d´art* firmada por Manuel Escrivá de Romaní, o el catálogo de la propia exposición temporal concebida como herramienta de trabajo para las sesiones celebradas en la academia.

Personajes y figuras de la arqueología presentes en Madrid

Directores de museos y conservadores de múltiples países acudieron a esta reunión internacional, atraídos por la necesidad de poner en común la casuística de la gestión de las colecciones en el ámbito concreto de los museos. Fueron varios los arqueólogos que acudieron a Madrid para plantear esta problemática, de modo que el tratamiento de las colecciones arqueológicas está presente en varios informes y en la documentación fotográfica expuesta en la Academia en la ocasión.

Algunos arqueólogos participaron como redactores y ponentes, como fue el caso de los italianos Roberto Paribeni y Amedeo Maiuri, o el húngaro Lajos Marton, que hablaron respectivamente de la adaptación de monumentos antiguos y de otros edificios a su uso como museos, de las colecciones escultóricas, y de las colecciones prehistóricas (fig. 2).



O.I.M.39 - 1934.

CONFERENCE DE MADRID — LISTE DES RAPPORTEURS

SOCIETE DES NATIONS
INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPERATION INTELLECTUELLE
OFFICE INTERNATIONAL DES MUSEES

RAPPORTS GENERAUX

Rapport N°1 — M.Louis HAUTECOEUR
Conservateur des Musées Nationaux
Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts
PARIS

Rapport N°2 a) Mr.Philip N.YOUTZ
Directeur du Brooklyn Museum
NEW YORK

b) M.Pedro MUGURUZA
Architecte du Musée du Prado
MADRID

Rapport N°3 — Mr.Clarence S.STEIN
Architecte
NEW YORK

Rapport N°4 — Mr.J.A. MACINTYRE
Chief Engineer - H.M.Office of Works
LONDRES

Rapport N°5 — S.E. M.Roberto PARIBENI
Ancien Directeur général des Antiquités et Beaux-Arts
Membre de l'Académie Royale d'Italie
ROME

Rapport N°6 — M. le Dr.F.SCHMIDT-DEGENER
Directeur général du Rijksmuseum
AMSTERDAM

Rapport N°7 — Sir Eric MACLAGAN
Directeur du Victoria and Albert Museum
LONDRES

Rapport N°8 — Prof.Dr.Alfred STIX
Directeur de la Gemäldegalerie et premier Directeur du Kunsthistorisches Museum
VIENNE

Rapport N°9 — M.Ugo OJETTI
Membre de l'Académie Royale d'Italie
ROME

- 2 -

Rapport N°10 — Prof. Georges OPRESCO
Directeur du Musée Toma Stelian
BUCAREST

Rapport N°11 — M. Axel GAUFFIN
Directeur général du Musée National
STOCKHOLM

Rapport N°12 — M. le Dr. H.E. van GELDER
Directeur des Musées Municipaux
LA HAYE

RAPPORTS SPECIAUX

Rapport N°13 — M. le Dr. Ludwig v. MÀRTON
Directeur de la Section préhistorique du Musée National Hongrois
BUDAPEST

Rapport N°14 — M. Joergen OLRIK
Conservateur du Dansk Folkemuseum
COPENHAGUE

Rapport N°15 — Prof. Amedeo MAJURI
Directeur du Musée National de Naples
NAPLES

Rapport N°16 — M. José FERRANDIS
Secrétaire du Musée des Arts Industriels
MADRID

Rapport N°17 — M. le Dr. August LOEHR
Directeur de la Bundessammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen
VIENNE

Rapport N°18 — M. Julien CAIN
Administrateur général de la Bibliothèque Nationale
PARIS

Fig. 2. Lista de autores de informes de la Conferencia Internacional de Museos de Madrid. Liste de rapporteurs. OIM 39. 1934 Société de Nacions. Institut International de Cooperacion Intelectuelle. Office International des Musées. Archives UNESCO IICI-OIM. Consulta y fotografía Alicia Herrero Delavenay, octubre de 2016.

Pero no solo hubo presencia de profesionales extranjeros, sino que varios arqueólogos españoles –algunos de ellos directores de museos, como Álvarez-Ossorio, y también algunos académicos– jugaron un papel activo. Sin embargo, hemos hecho una selección y nos detendremos a continuación en aquellos cuya participación fue más notable.

Roberto Paribeni, italiano (Roma, 1876–Ivi, 1956), fue el encargado de redactar el informe V que abordaba la «Adaptación de los monumentos antiguos y otros edificios al uso museístico», en consonancia con la amplia experiencia que tenía Italia en la materia. Paribeni -arqueólogo, académico e historiador- había ocupado puestos de responsabilidad en la administración italiana como inspector y director de Museos en Roma y Nápoles, inspector de Antigüedades de Roma y del Lazio (1928 - 1933) y finalmente, como director general de Antigüedades y Bellas Artes. En 1934 era el presidente del Instituto de Arqueología e Historia del Arte de Italia. Finalmente, no vino al encuentro de Madrid y su informe fue expuesto por Ettore Modigliani, director de la Pinacoteca di Brera de Milán. Tal y como había defendido

Roberto Paribeni en su informe, las piezas de las colecciones, las obras de arte, debían ser expuestas en una reconstrucción de los ambientes originales aunque ésa resultara algo forzada, reutilizando los edificios históricos. Planteó la necesidad de una armonía o vínculo coherente entre el edificio y la colección o, al menos, la supresión de la relación de preponderancia entre ambos aspectos. Fue una ponencia muy debatida, dado que representaba una problemática común a muchos museos.

Otro ilustre compatriota suyo, presente en Madrid, fue Amadeo Maiuri (1886-1963), director del Museo Nacional de Nápoles y arqueólogo. Su ejercicio profesional se desarrolló sobre todo en diversas excavaciones en la zona del Egeo: Rodas, Halicarnaso, etc. Inspector de arqueología de Nápoles. En 1936 ocupó la cátedra de Antigüedades de Pompeya y Herculano en la Universidad de Nápoles Federico II. Presentó el informe número XIII titulado «Las particularidades de las colecciones escultóricas».

El arqueólogo húngaro, Ludwig (Lajos) Marton (1876–1934) era conservador y director de sección de Prehistoria del Museo Nacional Húngaro de Budapest. Brillante arqueólogo especializado en la Edad de Bronce, su informe sobre las colecciones prehistóricas fue publicado con el número XVIII, con una compilación de todas las medidas y recursos que él mismo había implantado en su ámbito de trabajo, tanto en las propias excavaciones arqueológicas como en la institución en la que trabajaba (fig. 3).



Fig. 3. Lajos Marton (1876-1934), arqueólogo húngaro, director de la sección de Prehistoria del Museo Nacional de Budapest. (Foto: Magyar Nemzeti Múzeum).

Por otra parte, desde la organización de la OIM, estuvo presente el arqueólogo sir Cecil Harcourt Smith (1859-1944), británico de reconocido prestigio que había trabajado en el British Museum en el departamento de Arqueología Griega, mientras desarrollaba excavaciones en el Egeo y había dirigido la Escuela Británica en Atenas entre 1893 y 1895. Años más tarde, en 1908, fue nombrado director del Victoria and Albert Museum. Acudió a la Conferencia de Madrid como experto en arqueología y museología, siendo miembro del Comité de Dirección de la OIM que había aprobado la reunión de Madrid.

Francisco Álvarez-Ossorio (Madrid, 1868-1953) era en el momento de celebración de la Conferencia Internacional el director del Museo Arqueológico Nacional, sede de este Congreso que ahora nos reúne. Ese puesto de responsabilidad conllevaba además, desde la publicación de la Orden Ministerial de 22 de noviembre de 1932, la de ejercer como Inspector General y Visitador de los Museos Arqueológicos provinciales. En aquel momento, la organización de los museos arqueológicos en España respondía a un esquema piramidal, encabezado por el Museo Arqueológico Nacional, con sede en Madrid, y una serie de Museos Arqueológicos Provinciales en las capitales de provincias. Formó parte de la Junta Organizadora de la Conferencia de Madrid en representación de la Junta de Archivos y colaboró en la fase previa a la conferencia

encargándose de recopilar documentación técnica y fotográfica de los museos provinciales, para su posterior inclusión en la exposición sobre museografía que acompañó a las sesiones técnicas, coordinada por el propio Sánchez Cantón y de la que solo queda el recuerdo en el catálogo que se editó, del que hablaremos a continuación. Álvarez-Ossorio aparece como asistente a la Conferencia y solicitó también a los jóvenes arqueólogos que acudieran como oyentes a las jornadas. Durante la dirección de Álvarez-Ossorio se incorporaron a la plantilla del MAN varios jóvenes facultativos, como Felipe Mateu, Emilio Camps, Felipa Niño o Luis Vázquez de Parga. Entre ellos podemos destacar, por los cargos de relevancia ostentados posteriormente, a Casto María del Rivero (1873-1961), que en 1934 era el subdirector del Museo y a Joaquín María de Navascués, quien también fuera director del MAN desde 1951 hasta su jubilación.

Otro de los asistentes expertos al congreso fue Pere Bosch Gimpera (1891-1974), arqueólogo, antropólogo, historiador del Arte y miembro de la Junta Superior de Museos de Barcelona. Dirigió la Sección Arqueológica de los museos de Barcelona, entre 1916 y 1931; fue decano de la Facultad de Letras (1931-1933) y rector de la Universidad de Barcelona (1933-1939). Asistió a la reunión de Madrid siendo director del Museo Arqueológico de Barcelona.

Blas Taracena (1895-1951), miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, quien en 1934 era director del Museo Numantino de Soria, acude también a las sesiones de la Conferencia en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Desempeñó con posterioridad diversos cargos como director del Museo Arqueológico de Córdoba, Inspector General de Museos, y finalmente, en 1939, director del Museo Arqueológico Nacional, hasta su fallecimiento, periodo de apenas doce años durante el que emprendió varias iniciativas que no pudo ver culminadas, pero puede decirse que fue una etapa de mucha actividad y cambio.

Principales referencias a las colecciones arqueológicas en las actas y en la exposición temporal de la Conferencia de Madrid

Una vez concluida la Conferencia en noviembre de 1934, la Comisión Redactora que había sido designada por la OIM, formada por el director del Victoria and Albert Museum, sir Eric Maclagan, el director del Rijksmuseum de Amsterdam Fréderick Smithd Degener, Francisco Javier Sánchez Cantón desde la comisión de dirección de la OIM y Euripides Foundoukidis desde su secretaría general, se enfrentó a la ingente tarea de redactar las actas de la misma, en las que se recogerían no solo los informes que los distintos profesionales habían redactado y presentado en Madrid, sino todos cuantos comentarios e ideas hubieran contribuido a su enriquecimiento y puesta al día. Muchos de los profesionales de otras instituciones y países presentes quisieron compartir sus propias experiencias con sus colegas, durante las intensas jornadas de trabajo y otros lo habían hecho a través del envío a la OIM de informes técnicos específicos que lograron dar una visión amplia de toda la problemática de la gestión museística de colecciones. Desde su publicación por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en 1935, las actas de la Conferencia de 1934 han sido una relevante aportación a la disciplina museística y siguen siendo hoy día un valioso documento, en tanto nos permiten analizar

el grado de reflexión y debate que mantuvieron los asistentes a la reunión internacional celebrada en Madrid.

En su contenido se analizaron distintas cuestiones de carácter técnico que afectaban a distintos tipos de colecciones, algunas de ellas de modo más específico a las colecciones arqueológicas. Así se plantearon los problemas relativos a las colecciones prehistóricas, numismáticas y asuntos relacionados con la arqueología, como las particularidades de la presentación y conservación de determinadas piezas escultóricas o los problemas de crecimiento paulatino de las colecciones y su almacenamiento.

A lo largo de los dos volúmenes de las Actas es permanente la presencia de los museos arqueológicos –como el Museo Nazionale della Magna Grecia (Reggio Calabria, Italia), el Museo Numantino de Soria o los Museos Arqueológicos de Burgos, Córdoba, Granada y Toledo, en España– pero no solo estuvieron presentes los museos, sino también yacimientos arqueológicos, como Pompeya y Herculano. Las referencias a lo largo de los dieciocho informes, tanto en el texto como en la información gráfica que lo acompaña, y la presencia en la exposición temporal, organizada en paralelo, ofrecen un panorama amplio y variado.

Con objeto de que las sesiones contaran con materiales de ilustración y apoyo a lo expuesto en las ponencias de debate, en tres salas anexas al salón de actos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se instaló una exposición temporal concebida con un carácter eminentemente práctico. El responsable de la exposición y de la edición de su catálogo[4] fue Sánchez Cantón, a quien podemos atribuir, por tanto, el papel de comisario o coordinador de la misma. En el prólogo, empleado como lugar para exponer motivos y justificar ciertas carencias, manifestaba Sánchez Cantón que la susodicha exposición no podía ser considerada propiamente una exposición temporal, sino más bien un recurso para ilustrar lo que se venía exponiendo oralmente en las ponencias, y achacaba a la falta de tiempo la imposibilidad de realizar una clasificación rigurosa y dedicar un estudio metódico a la documentación recibida.

Desde el comienzo de la programación de la Conferencia, la Oficina Internacional de Museos había promovido la preparación de esta exposición como acción complementaria a las sesiones teóricas. Desde París, la comisión organizadora había invitado a los países miembros para que aportaran materiales que ilustrasen aquellos aspectos más destacados e innovadores que caracterizaban su museografía. Se recogieron materiales enviados desde la mayor parte de los países europeos, incluidos aquellos que no enviaron delegados a la Conferencia, como fue el caso de Alemania o Rusia y se recibieron materiales de Estados Unidos, China, Irán, Argentina, Japón y Líbano, entre otros. La organización del discurso expositivo siguió directamente la organización de los contenidos por informes, de manera que los paralelismos entre la información recogida en el catálogo y la información en las Actas son continuos y que el criterio fue único y sencillo, orientado de este modo por la OIM, que tituló a esta muestra como «exposición museográfica». Interpretamos en consecuencia que las

---

4 Catalogue de l´exposition. *Conférence International d´Etudes sur l´architecture et l´amenagement des Musées d´Art*, Madrid, Blass, S. A. 1934. 85 p.

ilustraciones incluidas en los dos volúmenes se corresponden a las imágenes, gráficos y otros materiales que pudieron contemplar los asistentes a la Conferencia de Museografía en la exposición.

En Madrid se expusieron materiales de muy diversa índole: fotografías de salas de exposición y de arquitectura museística, diseños arquitectónicos, maquetas, carteles de exposiciones temporales y catálogos de reciente publicación que mostraron los bienes culturales de los museos más destacados.

Los museos arqueológicos se incluyen en varios apartados de la exposición, en concreto los relativos al Informe I: Programa arquitectónico; Informe V: Adaptación de Monumentos antiguos y otros edificios al uso de museos; Informe VI: Puesta en valor de las obras de arte; Informe VII: Sistemas de presentación de las obras; Informe VIII: Organización de almacenes y colecciones de estudio; Informe XI: Material de exposición; Informe XIII: Problemas particulares de las colecciones prehistóricas; Informe XV: Problemas particulares de las colecciones escultóricas; Informe XVI: Problemas particulares de las colecciones decorativas e industriales; e Informe XVII: Problemas particulares de las colecciones de monedas y medallas.

En el Informe I se hace referencia al Museo Numantino de Soria, y en el V, son varios museos arqueológicos españoles los que se mencionan (Burgos, Córdoba, León, y Granada, y en esta última ciudad, también se hace referencia a la Casa de los Tiros). Las fotografías fueron recopiladas por la Junta Organizadora de Madrid a través del Museo Arqueológico Nacional y sirvieron de ilustraciones de los textos.

Especial interés despiertan los museos que se incluyen en los Informes VI y VII, ya que son ejemplos que aún hoy día sirven de referencia e inspiración. Comenzamos por el análisis de la presencia del Museo del Louvre en las actas, sus salas dedicadas a las antigüedades griegas y romanas (entre otras, la sala de la Esfinge y el Vestíbulo Percier de entrada a salas de pintura), las colecciones egipcias (Salas de la Mastaba, de Bouit y del Antiguo Imperio), instaladas con un criterio estético de simplicidad para la contemplación de las piezas, y la icónica presentación de la *Victoria de Samotracia* en la Escalera Daru, instalación que ha sido renovada en 2014, son algunos de los casos concretos que fueron expuestos en 1934. También se ofrece otro ejemplo francés con colección arqueológica, el del Museo Lapidario de Avignon.

Otro ejemplo destacable incluido en este apartado de la exposición, ahora procedente de Alemania, es el del Pergamon Museum de Berlín y su espectacular templo, el lapidario del Museo St. Ulrich de Regensburg o la Athena Lemnia en la Kunsthalle de Hamburgo. En un segundo plano, y sin poder ofrecer más descripción, se incluye como representante de los museos españoles, el Museo Arqueológico de Toledo, el cual no había sido aún inaugurado y al que acudieron los conferenciantes de 1934 en la visita a la ciudad de Toledo.

En el informe dedicado a la organización de los almacenes y a las colecciones de estudio (número VIII), se vuelve a hacer referencia al Museo del Louvre y la utilización

del subsuelo para acoger algunos almacenes destinados a las colecciones escultóricas griegas y romanas; este planteamiento responde a la necesidad permanente de espacio para almacenes por parte de los museos, y más aún en el caso de los arqueológicos. De acuerdo con la normativa vigente en muchos países los museos arqueológicos son depositarios de colecciones en permanente evolución y crecimiento, por lo que los espacios destinados a acoger almacenes resultan, al cabo del tiempo, insuficientes.

En el caso del Informe XI que se dedicó a los materiales de exposición, dos son los ejemplos destacados en el ámbito de los museos arqueológicos: el Museo Numantino de Soria, y su sala dedicada a las industrias prerromanas y a la cerámica ibérica; y el Museo Arqueológico de Granada.

En el Informe XV se abordaban los «Problemas particulares de las Colecciones de Escultura», el recorrido entre los museos arqueológicos se detiene en esta ocasión en varios ejemplos españoles; a saber: el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que apenas había abierto sus puertas un año antes, por empeño e interés personal de Ricardo Orueta, estudioso de la escultura renacentista española quien impulsó su categorización como museo nacional; el Museo de San Marcos de León, situado en el convento de igual nombre; la sala medieval del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; y finalmente, el Museo Arqueológico de Granada.

En este informe, se ofreció una particular atención al caso de aquellas esculturas conservadas en el ambiente arquitectónico original, y fundamentalmente la referencia se ceñía al caso de los yacimientos arqueológicos, con ejemplos destacados como los de Pompeya y Herculano. Por otro lado, también se hacía alusión en dicho informe al principio de la presentación de series o conjuntos procedentes de un mismo yacimiento, la puesta en valor de las esculturas y en un anexo a dicho informe, ejemplos de cómo situar las esculturas y la tonalidad de los muros, como en el caso concreto del Museo Nacional de Atenas, aconsejando los tonos claros para que se reflejara la luz y aportar mayor amplitud visual.

Se señalaba también cómo desde la década de 1910 había interés por los museos de escultura y cómo se habían ido renovando; por otro lado, se había priorizado un uso estético de la escultura, que no debía perderse, y se aconsejaba evitar la acumulación de las colecciones en grandes museos y ceder esculturas a espacios de origen y museos de provincias o locales. El público gustaba de contemplar las piezas escultóricas en sí mismas, desprovistas de artificios. A modo de ejemplo de sala creada ex profeso para mostrar una conjunto escultórico se destacó el de la dedicada a acoger el *Altar de Pérgamo* en Berlín.

En el Informe XVI dedicado a las colecciones artes decorativas, se emplearon también imágenes de museos arqueológicos como el Numantino de Soria (sala de la civilización romana) y Arqueológico Nacional (sala del tesoro) que sirvieron como referencia para abordar los problemas particulares de las colecciones de artes decorativas e industriales. Este informe fue redactado por José Ferrandis, conservador del Museo Nacional de Artes Decorativas que había recibido encargo de redacción poco tiempo antes, en suplencia de Folch y Torres, quien se disculpó ante la organización de la OIM pues no dispuso de tiempo suficiente para su elaboración y trasladó su tarea.

En lo relativo a las colecciones numismáticas, el Informe XVII recogía como ejemplos el Gabinete de Medallas del Museo de Antigüedades Nacionales de Estocolmo (1924), el denominado Gabinete del Rey y las Salas de Luynes y Barthelémy, de la Biblioteca Nacional de París, y el mueble especialmente diseñado para la exposición de monedas y medallas que la propia OIM proponía como modelo a adoptar. August Loehr, autor de este informe, era director del gabinete numismático del Kunsthistorisches Museum de Viena desde 1926. Fue nombrado posteriormente director de ese Museo tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1949). En su ponencia dedicada a los problemas particulares de las colecciones de monedas y medallas planteó de inicio un estudio histórico sobre los gabinetes de monedas y medallas, desde su creación en el Renacimiento hasta su máximo esplendor en el siglo XVIII, y sobre la evolución de criterios para formar colecciones y exponerlas. Las colecciones de monedas se caracterizan por las limitaciones territoriales y la necesidad de formar series completas. Presentan problemática singular en cuanto a necesidades museográficas, de iluminación y de seguridad; requieren espacios destinados a su exposición, a su consulta y servicios auxiliares específicos. Loehr destacó el carácter científico y educativo de los gabinetes de monedas.

Lajos Marton, al que ya nos hemos referido anteriormente, fue el responsable de la redacción y presentación del informe dedicado a los problemas particulares de las colecciones prehistóricas (XVIII). En las actas se recogían como materiales muchas de las excavaciones dirigidas por el propio Marton en distintas campañas, entre las cuales destacan las de Töszeg (1906-1928) o las llevadas a cabo en colaboración con J. Hillebrand, o por este último arqueólogo en Mont Avas y cómo gestionar las sepulturas de cuerpos incinerados, entre otros ejemplos. Lajos Marton falleció en Madrid el 4 de noviembre de 1934, el día de la clausura de la Conferencia, convirtiéndose así, sin quererlo, en uno de sus protagonistas. En consecuencia, los discursos de cierre preparados por sus compañeros, fueron suspendidos en señal de duelo por la pérdida del delegado de Hungría, profesional de museos y arqueólogo de trayectoria consolidada en su país.

La presencia de otros museos en la Actas del Congreso, a través de la información gráfica, constituye una fuente documental de enorme interés. Hay diferentes aspectos que merece la pena destacar por su vigencia aún hoy día: la arquitectura en los edificios de nueva planta; las vitrinas; los montajes de piezas arqueológicas escultóricas; los almacenes; las reconstrucciones arquitectónicas a escala real o los montajes singulares de piezas icónicas.

La utilización de distintas tipologías de vitrinas, como en el caso del Tokyo Imperial Household Museum (combinando distintos modelos y con estanterías interiores de cristal), del Toledo Museum of Art (detallando las dimensiones de las mismas, con pedestal interior), del Museo Nacional de Copenhague o del Extremo Oriente de Estocolmo (con soportes y sistemas de fijación específicos según tipo de piezas). En este último Museo, destaca la vitrina empleada en la reconstrucción de una tumba neolítica con diversas piezas arqueológicas, ya que responde al modelo de vitrina de apertura lateral deslizante o de cajón, que actualmente se sigue utilizando si bien utilizando la tecnología actual (fig. 4). Este tipo de vitrina se ha visto muy útil para el montaje de las piezas y mantenimiento de los conjuntos recreados, y ha sido empleado también en el nuevo montaje del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (por ejemplo en algunas de las Salas de Protohistoria, 2014).

En lo referente a los montajes de piezas arqueológicas escultóricas, las actas recogen numerosos ejemplos, como los de las salas egipcias del Metropolitan Museum de Nueva York, el Louvre o el departamento egipcio del Kunsthistorisches Museum de Viena, cuyas imágenes datadas en 1890 con similitudes con el estado actual del montaje; las salas del berlinés Kaiser-Friedrich Museum, hoy día Museo Bode, son otro ejemplo del montaje de las salas de arte primitivo cristiano, con detalles que se han conservado, como los pavimentos de la época en el montaje actual. Como ejemplo español de montaje recogido con información gráfica podemos destacar en el del Museo Numantino de Soria, antaño sobre peana y pegados a pared, actualmente en vitrina.

El *Altar de Pérgamo* en el Pergamon Museum de Berlín es sin duda ejemplo de criterios, aún hoy día, vigentes. Bajo una cubierta acristalada, la luz natural cenital tamizada procede a envolver todo el espacio, permitiendo la contemplación visual de conjunto y de detalle de una manera idónea. Igual sucede con el caso de la *Puerta de Istar* de Babilonia, también recogido en las Actas publicadas en 1935. La *Victoria de Samotracia* constituiría el tercer ejemplo destacable en los montajes de piezas que son iconos (figs. 5 y 6).

Algunos de los principales museos españoles se vieron inmersos en un proceso de renovación impulsado por el gobierno de la II República Española. Entre ellos podemos destacar los del Museo de Bellas Artes de Córdoba utilizado para ilustrar la reutilización de edificios antiguos monumentales para acoger museos, y el de las propias salas del Museo Arqueológico Nacional dedicadas a la cerámica, que han sido analizadas por otros ponentes durante

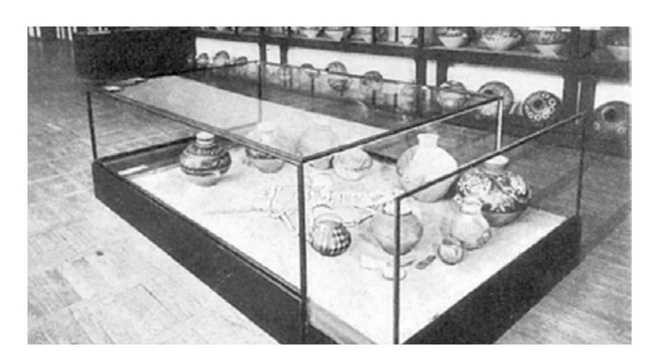


Fig. 4. Detalle de vitrina de apertura lateral deslizante o de cajón, tumba neolítica del Museo de Extremo Oriente de Estocolmo, en las Actas de la Conferencia de 1934.

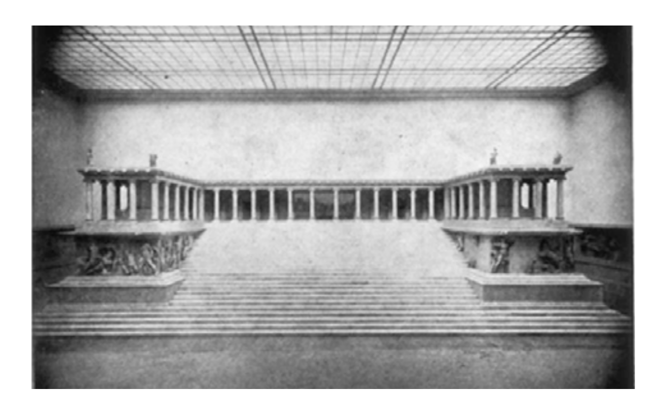


Fig. 5. Vista del *Altar de Pérgamo*, Pergamon Museum de Berlín, en las Actas de la Conferencia de 1934.



Fig. 6. *Victoria de Samotracia,* Musée du Louvre, en las Actas de la Conferencia de 1934.

el presente Congreso. Bajo la dirección de Álvarez-Ossorio varias salas fueron objeto de modificaciones y mejoras con objeto de aplicar nuevas herramientas y ofrecer una imagen que integrara nuevos sistemas expositivos.

Con todos estos ejemplos hemos querido reflejar cómo en algunos aspectos apenas ha habido grandes avances y que todo lo ofrecido por los profesionales de los museos de la época está aún hoy en plena vigencia o contemporaneidad.

Bibliografía

Office Internacional des Musées (1935): *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Études*. París: Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle; Les Presses Modernes.

Ministerio de Cultura (2005): *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Études*. Madrid 1934, ed. facs. Madrid: Ministerio de Cultura; Granada: Comares.

Catalogue de l´expositition. *Conférence International d´Etudes sur l´architecture et l´amenagement des Musées d´Art* (1934). Madrid: Blass, S. A.

Escrivá de Romaní, M. (1934): *Principes générales de la mise en valeur des œuvres d´art*. Madrid: Blass, S. A.

Herrero Delavenay, A., y Sanz Díaz, C. (2014): «La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo», *Revista de Museología*, n.º 59, pp. 80-89.

– (2015): «La Conferencia Internacional de Museos de Madrid de 1934 en los salones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* n.º 116, pp. 223-231.

Origen y evolución de los Museos Arqueológicos de Tetuán y de Tánger (Marruecos)

Origin and evolution of the Archaeological Museums of Tetouan and Tangier (Morocco)

Enrique Gozalbes-Cravioto (enrique.gozalbes@uclm.es)
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En este trabajo estudiamos el origen y las distintas etapas de la historia de los Museos Arqueológicos de Tetuán y de Tánger. Analizamos las características de las distintas secciones, así como la evolución de la presentación de los contenidos.

Palabras clave: Norte de Marruecos. Museos. Arqueología. Prehistoria. Arqueología romana.

Abstract: In this work we study the origin and the different stages of the history of the Archaeological Museums of Tetuan and Tangier. We analyze the characteristics of the different sections, as well as the evolution of the presentation of the contents.

Keywords: North of Morocco. Museums. Archaeology. Prehistory. Roman archaeology.

La presente investigación se ha desarrollado en el marco y financiación del Proyecto de I+D+i MINECO-Ministerio de Economía y Competitividad, ref. HAR2012-334033. La consulta de los fondos documentales se ha realizado con la autorización del Ministerio de Cultura de Marruecos para el estudio de los Archivos de los Museos de Tetuán y Tánger en 2013 y 2014 respectivamente. Finalmente el trabajo se ha integrado en su culminación en el Proyecto «Arqueología e interdisciplinariedad: una investigación arqueológico histórica sobre las relaciones interdisciplinares en la Historia de la Arqueología española (siglos XIX y XX)» (HAR2016-80271-P).

Los avatares políticos

La Conferencia Internacional de Algeciras, celebrada en 1906, había marcado el camino para el definitivo intervencionismo europeo en Marruecos. En el año 1912, por el Tratado de Fez, el Reino de Marruecos se veía obligado a aceptar el establecimiento del Protectorado francés en el país. Paralelamente, por los acuerdos franco-españoles firmados en París, a España se le reconocía una «Zona de influencia» en el norte de Marruecos, una especie de dudosa subcontrata pero que, con toda rapidez, España convirtió en zona de protectorado propia con capital en la ciudad de Tetuán, la única de ciertas dimensiones en el territorio. La otra gran ciudad, Tánger, quedaba exceptuada con su territorio (el Fahs) de la Zona de Protectorado española, y pasaba al control de una administración internacional. Eran aspectos económicos o aduaneros los que fundamentaban el contenido fundamental de los tratados, si bien con la ocupación de los territorios se marcaría la necesidad de incluir en la «colonización» el desarrollo cultural.

Si el Protectorado español quedó rápidamente instaurado en el terreno legal y normativo, caso distinto fue el de Tánger. Baste indicar ahora que la primera legislación de protección del patrimonio y de la arqueología en la zona española de Marruecos se aprobó ya en el año 1913, creando en este *Dahir* u orden real el marco de actuación que seguía el estilo de la legislación española, incluyendo como elemento novedoso por las condiciones del país una visión más amplia y moderna del concepto de patrimonio (para incluir las construcciones árabes). Y que en 1919, ya con un notable retraso, se creó el organismo encargado durante décadas del fomento de la investigación sobre el patrimonio, la Junta Superior de Monumentos Históricos de Marruecos. Y a su vez, que en 1921 se iniciaron las primeras excavaciones en la ciudad mauritana y establecimiento romano de *Tamuda*, a la que siguieron las de la ciudad fenicia, cartaginesa, mauritana, romana y medieval de *Lixus*, que se desarrollarían durante muchos años.

Por el contrario, en Tánger la situación fue distinta. Recordemos el papel del control de estas ciudades en las «crisis marroquíes» entre Francia y Alemania (y la visita del Kaiser Guillermo II a Tánger en 1905 considerada una «provocación»). El estallido de la Primera Guerra Mundial significó un aumento del control por parte de los franceses y, de hecho, los alemanes fueron expulsados de la ciudad. La situación peculiar de la ciudad extendió el régimen de indefinición dentro de un estatus oficialmente internacional. Ese control francés, y la falta de mayores acuerdos entre los países, hicieron que hasta el año 1923 no se estableciera el Estatuto de Tánger, con la fijación de una administración internacional formada por Francia, España y Gran Bretaña. Dos años más tarde fue cuando entró en vigor definitivamente, y en 1928 se incorporaron a la administración internacional nuevos países: Italia, Portugal, Bélgica y los Países Bajos.

Naturalmente, no fueron estos los únicos avatares que influyeron en el desarrollo de la arqueología. Deben de tenerse en cuenta especialmente algunos de ellos que nos parecen indisociables del escenario. En primer lugar el desarrollo, sobre todo a partir de 1921, de la Guerra del Rif, con una inseguridad para los ocupantes que impidió hasta 1927 el aventurarse en el medio rural por parte de los estudiosos. En segundo lugar, el estallido de la Guerra Civil española, no es tampoco una mera anécdota el que el jefe de Excavaciones del Protectorado, y director del Museo Arqueológico de Tetuán, César L. Montalbán, fuera detenido por las tropas sublevadas en el propio campo arqueológico. En tercer lugar destacamos también

el que en el verano de 1940 la ciudad de Tánger y su territorio fuera ocupada por las tropas españolas, que controlaron la misma hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, no deja de ser curioso el que dicha ocupación aparentemente no afectara a la situación del museo tangerino.

El Museo Arqueológico de Tetuán

A grandes rasgos la historia del Museo tetuaní es bien conocida. Su inauguración no se produjo en el año 1940, como generalmente se entiende a partir sobre todo de la propaganda franquista, y del hecho de ocupar el edificio hasta ahora definitivo del mismo. Tuvo su primer fundamento en la exposición temporal primero (1922), luego convertida en permanente (1924), por parte de la Junta Superior de Monumentos Históricos de Marruecos, con los objetos recuperados en las excavaciones de *Tamuda*, así como así como en los obtenidos en la exploración de las antiguas mazmorras de Tetuán. Estableceremos un cuadro de su historia, recogiendo los datos principales, a partir del establecimiento de una serie de etapas en su funcionamiento, a grandes rasgos coincidentes con la presencia de cada uno de sus Directores (fig. 1).

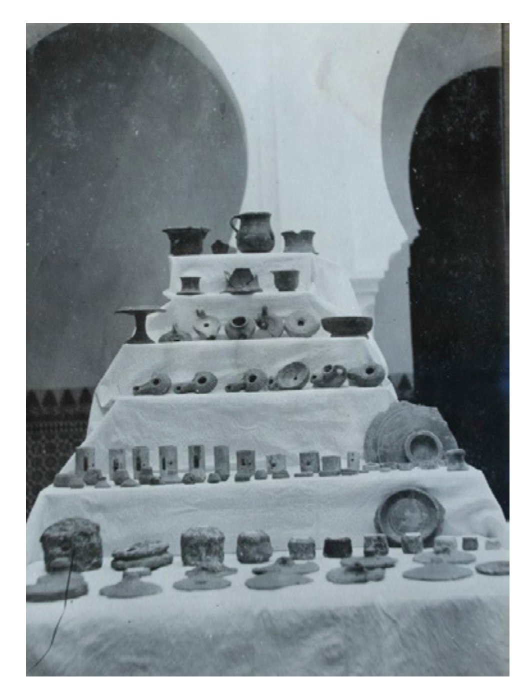


Fig. 1. Una de las mesas con exposición de objetos de *Tamuda* en la exposición permanente de 1924 en Tetuán, fundamento del Museo Arqueológico de Tetuán.

La primera etapa

La creación del Museo Arqueológico de Tetuán se efectuó en el año 1926 y se enmarca en la política del Protectorado seguida por el Alto Comisario José Sanjurjo (1925-1928). De hecho, ese mismo año, y bajo la dirección del inspector de Bellas Artes Mariano Bertuchi, se organizó también el Museo Etnográfico o de Artes Indígenas. El general Sanjurjo, bajo cuyo alto comisariado se había terminado la Guerra del Rif, intentó implantar un desarrollo civil y cultural (volvió a ser Alto Comisario durante unos meses bajo la Segunda República). De una o de otra manera intentaba imitar al general francés Hubert Lyautey, sempiterno Alto Residente de la República de Francia en Marruecos, y que había puesto en marcha una ejemplar política cultural y de patrimonio. Buena prueba de este interés por parte de Sanjurjo la tenemos en el hecho de que presidió la inauguración del Museo, rodeado de autoridades según informaba el periódico local, *El Eco de Tetuán* (n.º 3590 de 3 de mayo de 1926).

Esta primera etapa del Museo Arqueológico de Tetuán se extenderá hasta el final de la Guerra Civil española. Al frente del Museo, como organizador del mismo y director, quedará César L. Montalbán hasta su cese y persecución en julio de 1936. Algunos hitos importantes del mismo son los que citamos seguidamente: en 1927 se incorporaron al Museo los primeros datos algo relevantes de arqueología prehistórica, a partir de algunos

sílex y cuarcitas entregadas al mismo por parte de H. Obermaier, que había realizado una prospección al respecto en las zonas de Larache, Arcila y Tetuán. En 1928 se trasladaron al Museo la mayor parte de los materiales recuperados en *Lixus* que estaban catalogados, aunque algunas muestras de los mismos fueron remitidos a Madrid al Museo Arqueológico Nacional. Dadas las dificultades de espacio, ya bajo la Segunda República, el Museo se trasladó a un nuevo lugar, se indica que una casa de la Medina tetuaní, y se realiza otra «inauguración» oficial del Museo en noviembre de 1931. Y en 1933 Montalbán elaboró el *Mapa arqueológico de la zona de Protectorado de España en Marruecos* para su exposición.

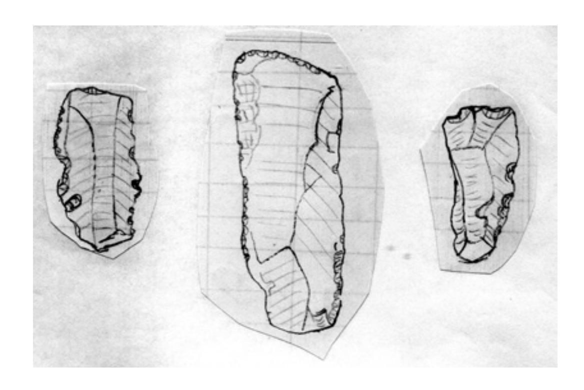


Fig. 2. Piezas en sílex del Paleolítico de Arcila recogidas por H. Obermaier (fondos del Museo Arqueológico de Tetuán).

La preocupación de C. L. Montalbán por completar la presentación museográfica se detectará también en lo que respecta a la prehistoria en 1927 y 1928. En el primer año la prospección ya citada de Obermiaer conducirá a la creación inicial de la sección. Cuando estudiamos los fondos del Museo, hace años, pudimos detectar ese material que estaba al margen del recopilado por parte de M. Tarradell años después, aunque hasta hace poco tiempo no hemos identificado que pertenecían a las entregas de Obermaier. Así aparecen identificados materiales de Zinat (tan solo 6 piezas de las que identificamos 3 posiblemente del Ateriense y 3 hojas del Iberomauritano), Seguedla (Ateriense, Iberomauritano con presencia de elementos denticulados generalmente más numerosos en el Neolítico), Regaya II con indicación de «lado puente Zinat» (una sola cuarcita de tipo muy primitivo), Regaya I (puntas de tipo mustero-ateriense y material del Iberomauritano), Arcila I (puntas en sílex de cierta calidad y aspecto musteriense) y cementerio hebreo de Arcila (piezas de silex marrón, algunas con restos de córtex, hecho corriente en el Musteriense marroquí) (fig. 2). Al año siguiente, instruido por Obermaier, Montalbán realizó una exploración en las zonas interiores de La Gharbia (Arcila) y del Sahel (Larache) en las que recogió nuevos sílex y cuarcitas para el Museo.

Pese a todo, C. L. Montalbán no residía en Tetuán sino en Larache, por lo que en su ausencia constante en la capital del Protectorado era Emilio Álvarez Sanz-Tubau quien realmente atendía a los investigadores (como J. Carcopino o R. Thouvenot) que lo visitaban, y creemos que probablemente también era realmente quien se ocupaba más del día a día del Museo. Limitaciones muy evidentes de estos momentos de la dirección de C. L. Montalbán fueron la no culminación de un catálogo completo de los objetos del Museo, aunque hay mecanografiados algunos informes de los restos recuperados en excavaciones, y sobre todo, la ausencia prácticamente absoluta de publicaciones sobre los objetos y las excavaciones, sustituidos por sus «Memorias» presentadas a la Junta Superior de Monumentos. En este sentido, a la altura de 1936 la política española en el Protectorado podía alardear de, efectivamente, haber creado una institución moderna de patrimonio como era el Museo, escaparate de propaganda de la política de colonización, pero sin embargo su alcance era fuertemente limitado no pasando más allá de constituir una buena voluntad extraordinariamente corta de alcance.

En 1939, en el momento de acabar la Guerra Civil, la Secretaría General de la Alta Comisaría, desempeñada por el africanista Tomás García Figueras, se preocupó por el desarrollo de la arqueología. En este sentido, el Museo tetuaní se debería integrar en la política de la «hermandad hispano-marroquí». Se recuperó provisionalmente en la dirección del Museo y en las actividades a Montalbán, que fue quien recibió en el mismo al jefe de la arqueología española, J. Martínez Santa-Olalla. Éste le propuso un plan de actividades que, naturalmente, Montalbán recibió con todo interés. Pero de una forma inesperada la situación cambió de una forma sobrevenida. En el Museo se conserva la correspondencia entre Montalbán y García Figueras, casi toda a mano, aunque alguna mecanografiada. Las cosas cambiaron puesto que en noviembre de 1939 fue nombrado nuevo inspector de Excavaciones Arqueológicas y director del Museo Arqueológico de Tetuán Pelayo Quintero Atauri, profesor jubilado de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y hasta ese momento director del Museo de Cádiz.

La segunda etapa

Pelayo Quintero llegó a Tetuán, ya con 72 años, pero con un ánimo envidiable. Se dio por sabido del plan expuesto por Martínez Santa-Olalla, pero de él sobre todo asumió el capítulo de efectuar publicaciones. Se creó un verdadero Archivo del Museo, con fijación de documentación y correspondencia, así como una modesta biblioteca. Había que crear un corpus arqueológico que, en forma de apuntes como era tradición en él desde Uclés y Cádiz, publicó en 1941. Sus pequeños artículos en la revista de la misión franciscana de Tánger, llamada *Mauritania*, fueron reunidos en un volumen que pretendía ser un remedo del catálogo: con el título de *Museo Arqueológico de Tetuán: estudios varios sobre los principales objetos que se guardan en dicho Museo*. Lo señalaba el propio García Figueras (1942: 9): «preparando ese catálogo se trabaja hoy en la confección de las fichas de los distintos objetos que constituirán la base de su publicación. A llenar ese vacío entre lo actual y la aparición en si día del Catálogo tiende este libro».

La más fuerte inversión realmente realizada, pues una parte de las promesas se quedaron en proyecto, fue la construcción de un nuevo edificio para el Museo realizado en obra para esa función. De la inauguración del Museo Arqueológico, el 19 de julio de 1940, que era la tercera ya que en realidad era la del nuevo edificio, se conservan algunas fotografías: fue todo un acto social en el que se observa gran cantidad de gente en la calle, en el exterior, y la espera y llegada de las autoridades, con un P. Quintero que deambulaba sin mayor atención entre ellas. El acto de inauguración en este caso contó tanto con la presencia del Alto Comisario como del propio Jalifa Muley el-Mehdi, indicación clara de la importancia que se concedía a la misma (fig. 3).



Fig. 3. Inauguración del nuevo edificio del Museo Arqueológico de Tetuán (1940). A la izquierda en el primer plano su director Pelayo Quintero.

La presentación museográfica de P. Quintero contaba con un jardín, en el que se situaron inscripciones líbicas, latinas y las estelas musulmanas de Tetuán, así como algunas ánforas. La sala de prehistoria tenía al fondo de la misma el despacho del Director, el ocupado por P. Quintero (puesto que Tarradell prácticamente no lo utilizó). La pared de la sala estaba decorada con poco apropiadas pinturas rupestres españolas, y los objetos se distribuían en tres vitrinas, aparte de los cuales se encontraba una maqueta del monumento de Mezora (existente todavía en la actualidad) y de otros monumentos de la época romana, monumentos españoles (dolmen de Soto, un talayot y una naveta).

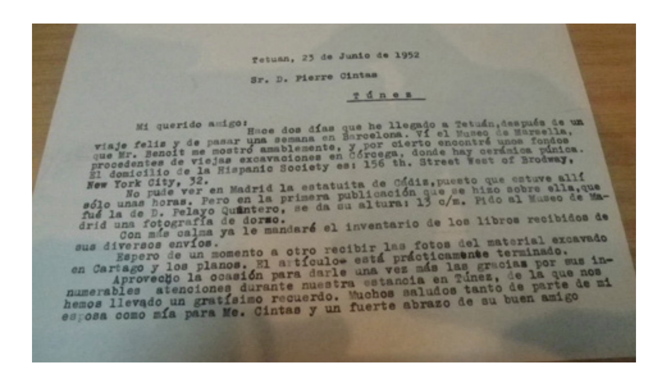
La sala segunda, todavía en la planta baja, correspondía a la época púnica y mauritana, con seis vitrinas altas y dos en forma de mesa, planteándose para el futuro una tercera dedicada a monedas antiguas. Aparte de piezas traídas de Cádiz por parte de Quintero, así como tres maquetas de tumbas españolas: la del famoso sarcófago antropomorfo de Cádiz, otro columbario de Cádiz y el columbario de la Paloma de Carmona. En la planta superior se encontraba la tercera sala dedicada a la época romana con piezas procedentes de Dchar Jdid (entonces considerada *Ad Mercuri*), *Tabernae*, *Tamuda* y *Lixus*. Incluía la sala las principales piezas artísticas del Museo, como la antefixa de divinidad marina de *Lixus*.

Por otra parte, P. Quintero introdujo en el Museo una metodología moderna, con la publicación de los resúmenes (los textos realmente redactados) de las memorias de excavación en *Tamuda*, que permitía difundir los descubrimientos. Obviamente tenía además la finalidad de fomentar los intercambios, pero los tiempos de la Segunda Guerra Mundial lo hacían absolutamente imposible. Quintero redactó en común con Mariano Bertuchi, director del Museo Etnográfico, una especie de «Plan Director de los Museos», y estableció un Reglamento del servicio de las antigüedades que establecía un sistema de comarcalización con la división arqueológica del Protectorado en tres zonas, que pretendía incluso la realización de excavaciones por parte de arqueólogos extranjeros, o la creación de otros Museos Arqueológicos en el territorio (producto real del mismo sería la creación del Museo de Melilla).

A partir de la cada vez más imprescindible colaboración de Cecilio Giménez Bernal, primer secretario del Museo, desde el Museo se estableció correspondencia y contactos con los principales agentes de la arqueología española, y con algunos de otros países (con el freno de la Guerra Mundial). Como hecho curioso, P. Quintero logró frenar el intento de intervencionismo de J. Martínez Santa-Olalla, ya que la arqueología y el Museo eran competencia del Protectorado, pero al mismo tiempo quiso integrar con la publicación y la información del Museo Arqueológico de Tetuán en los Museos Arqueológicos Provinciales. Otro elemento que debemos destacar es la fuerte voluntad del Director por la existencia de un equipo que colaborara en las actividades, que incluía al propio C. L. Montalbán en la zona de Larache, o a R. Fernández de Castro en el Rif oriental, pero sobre todo, aparte de C. Giménez Bernal y la constitución del archivo del Museo, y del director de la Biblioteca General de Tetuán, G. Guastavino, la figura del sacerdote agustino C. Morán Bardón. La correspondencia, en el Museo tetuaní, marca su gran cercanía así como el propio hecho de que aparte de Giménez Bernal, C. Morán fue la persona que colaboró con más cercanía personal, con trabajos sobre la prehistoria, las inscripciones latinas o la arqueología árabe.

La tercera etapa

En 1945 P. Quintero ya tenía una avanzada edad y una situación de deterioro físico bastante evidente: en la campaña de excavación de *Tamuda* de ese año, realmente desarrollada por C. Giménez Bernal, apenas pudo realizar una visita, y llevado prácticamente en brazos por el auxiliar Mohammed Maimón (testimonio personal de éste mismo). En la de 1946, llevada por C. Giménez y C. Morán, el anciano Quintero ya estaba consumido por la enfermedad y murió en octubre de ese año. El vacío debía ser rellenado con todos los problemas que ello suponía: C. Morán estaba promocionado por él, pero por su edad y enfermedad tampoco estaba en condiciones, J. Martínez Santa-Olalla estaba presto a «colocar» a alguno de sus alumnos nunca «destapado» ni siquiera a él mismo, y naturalmente hubo intereses de militares de Tetuán por ocupar el puesto. No obstante, la influencia de M. Almagro Basch, catedrático de la Universidad de Barcelona, se dejó sentir sobre el mencionado T. García Figueras, factótum de la administración española del Protectorado, de tal forma que el 1 de febrero de 1948 fue nombrado nuevo inspector de Excavaciones y director del Museo Arqueológico de Tetuán Miguel Tarradell Mateu (fig. 4).


Tetuan, 23 de Junio de 1952

Sr. D. Pierre Cintas

Túnez

Mi querido amigo:
Hace dos días que he llegado a Tetuán, después de un viaje feliz y de pasar una semana en Barcelona. Ví el Museo de Marsella, que Mr. Benoit me mostró amablemente, y por cierto encontré unos fondos procedentes de viejas excavaciones en Córcega, donde hay cerámica púnica.
El domicilio de la Hispanic Society es: 156 th. Street West of Brodway, New York City, 32.
No pude ver en Madrid la estatuita de Cádiz, puesto que estuve allí sólo unas horas. Pero en la primera publicación que se hizo sobre ella, que fué la de D. Pelayo Quintero, se da su altura: 13 c/m. Pido al Museo de Madrid una fotografía de dorso.
Con más calma ya le mandaré el inventario de los libros recibidos de sus diversos envíos.
Espero de un momento a otro recibir las fotos del material excavado en Cartago y los planos. El artículo está prácticamente terminado.
Aprovecho la ocasión para darle una vez más las gracias por sus innumerables atenciones durante nuestra estancia en Túnez, de la que nos hemos llevado un gratísimo recuerdo. Muchos saludos tanto de parte de mi esposa como mía para Me. Cintas y un fuerte abrazo de su buen amigo

Fig. 4. En el Archivo del Museo de Tetuán se conserva la documentación de sus primeras décadas de existencia. Carta de M. Tarradell a P. Cintas en 1952.

Su etapa al frente del Museo es mejor conocida, pero más como Inspector de Excavaciones del Protectorado. De hecho, prácticamente nunca M. Tarradell ocupó el despacho de la dirección del Museo, puesto que se encontraba en el suyo de jefe del Servicio de Arqueología en la Delegación de Cultura, y además fuera de las excavaciones pasaba mucho tiempo en España y en estancias de investigación y conocimiento en otros países. En realidad, en los aspectos de carácter administrativo, con presencia diaria en el Museo, el que desarrollaría esa función sería el ya mencionado conservador, Cecilio Giménez Bernal hasta poco antes de la independencia de Marruecos. A los dos años del destino marroquí decidió modernizar la presentación museográfica: para ello durante muchos meses el Museo se cerró. Cuando se volvió a abrir, había aumentado de forma notable su contenido expositivo. En especial la sala de prehistoria, en la que se integraron algunos materiales seleccionados (no necesariamente los mejores, todo hay que decirlo) de los sílex tallados recogidos por M. Tarradell en yacimientos de superficie del norte de Marruecos.

Pero más relevante fue la incorporación de materiales de época romana. Hasta ese momento el Museo tetuaní tenía la dificultad de no poder «competir» con el de Rabat por las obras de arte de época romana descubiertas en *Volubilis*. Pero los estudios de M. Tarradell en *Lixus* dieron motivo de alegrías, en el terreno de la investigación (menos aparente museográficamente) por los hallazgos de época fenicia y mauritana, en especial el famoso sondeo del «Algarrobo» con materiales sobre las primeras épocas de los fenicios. Pero sobre todo, en el terreno de las obras de arte, en primer lugar el descubrimiento de mosaicos en lujosas casas de los siglos II y III, dos de los cuáles fueron trasladados e instalados en el hall del

Museo. Y también con el feliz hallazgo de dos elementos fuertemente decorativos, los grupos escultóricos en bronce de las luchas de Hércules y Anteo y de Teseo y el Minotauro.

Sin duda el momento fundamental en el trabajo de M. Tarradell, aquél en el que el Museo tetuaní tuvo un papel estelar, fue la celebración en junio de 1953 del Primer Congreso Arqueológico del Marruecos Español. Probablemente constituyó el máximo evento de la política cultural o científica española. Además el mismo se producía en unos momentos en los que el régimen político franquista estaba intentando abrirse hacia el exterior (acuerdos con EE. UU. y con el Vaticano). El Congreso organizado por Tarradell pese a tener notables ausencias, y a una participación extranjera muy limitada, fue todo un evento que sirvió de escaparate a la política española en Marruecos.

La cuarta etapa

La misma dio inicio según se llevaba a cabo la independencia de Marruecos. De hecho, M. Tarradell dejó la dirección del Museo, al tomar posesión como catedrático de la Universidad de Valencia. Durante más de dos décadas el puesto de Director quedaría vacante, si bien fue nombrado conservador del mismo quien era director de la Biblioteca General de Tetuán, Ahmed Mohammed Mekinassi. El mismo en la segunda mitad de los años cincuenta desarrollará una serie de actividades arqueológicas en relación con el mundo árabe medieval, con campañas en Qsar Saghir, Tighissas o Nakur preferentemente, así como colaborando con M. Tarradell en las excavaciones de 1957 y 1958 en *Tamuda*. Su interés estará centrado en una visión más marroquí del patrimonio, por tanto en la dirección de completar la museografía con la creación de una sección de arqueología árabe-islámica. En 1961 publicará en árabe una obra muy poco difundida, la *Carte archéologique du Maroc*, con prólogos de su amigo M. Tarradell y del director del Servicio de Arqueología de Marruecos, M. Euzennat.

No obstante, en el desarrollo de los años sesenta la situación cambió de forma profundamente negativa. Por las razones que fueran, Mekinassi no logró crear la sección de arqueología árabe-islámica en el museo tetuaní. En sustitución de ello, en un pasillo de despachos de la Biblioteca General ubicó varias vitrinas con piezas que hubieran formado parte de la misma, pero ya fuera del contexto museográfico. Por otra parte, se paralizaron sus actividades arqueológicas que ya no consta que (sin duda por falta de presupuestos) pudieran continuar. Y además, se produjo una «descapitalización» de la riqueza museográfica del Museo, fosilizado en la presentación de la primera mitad de los años cincuenta. De hecho, los grupos escultóricos antes mencionados, fuerte seña de identidad del Museo, fueron prestados para una exposición internacional, y a su vuelta se instalaron en el Museo de Rabat. Sin duda era un castigo en la época para el Museo creado por los españoles y que significaba una amargura para su Conservador. Cada vez más alejado realmente de la arqueología, Mekinassi enfermaría y pocos años más tarde fallecería. El Museo Arqueológico de Tetuán permanecería fosilizado en su presentación, la de mediados de los años cincuenta, durante más de medio siglo.

Por último, identificar una realidad subyacente al Museo de esta época y de las anteriores: la figura del restaurador Mohammed Maimón. Colaborador de campo desde la época de P. Quintero, con quien comenzó muy joven, casado con una española, siguió colaborando en

las excavaciones primero de M. Tarradell y después de M. Ponsich. Él marcó la continuidad del Museo de Tetuán hasta la última etapa señalada: a él, por nuestro trato amistoso en los años setenta y comienzos de los ochenta, debemos bastantes informaciones orales transmitidas en su momento. Y en recuerdo y homenaje del mismo escribimos estas líneas, para sacar del silencio a un personaje que ha sido vital en la historia del Museo tetuaní.

El Museo de Tánger

Que sepamos hasta el momento no se ha trazado en ningún momento la historia del Museo de Tánger. El motivo principal de esta ausencia de conocimiento ha sido la falta de continuidad del mismo en el pasado, así como la limitación inicial de su Archivo documental, y la pérdida definitiva (que sepamos) del mismo con posterioridad. Por esta razón en la aportación presentaremos, a partir de la documentación que hemos logrado reunir, toda una serie de datos que trazan la historia de dicha institución hasta los años sesenta del siglo pasado. En cualquier caso, debe indicarse que después de la creación del Museo Arqueológico de Tetuán, el Museo de Tánger fue el segundo de Marruecos creado muy poco tiempo más tarde, mientras el tercero sería el Museo de Antigüedades de Rabat, con precedentes en un pequeño museo en *Volubilis* y en una exposición permanente en el propio local a partir del año 1932, pero realmente solo establecido definitivamente con todos los materiales en febrero de 1960. Así pues, el norte de Marruecos tomó la primacía en cuanto a la organización de museos de antigüedades.

La primera etapa

Desde los inicios del siglo, bajo el impulso del geólogo G. Buchet, los franceses iniciaron una etapa de estudio de Marruecos con vistas a su mejor conocimiento para poder efectuar la colonización posterior. En el año 1903 el Gobierno francés creó la Mission Scientifique au Maroc, que localizó en Tánger como puerto y ciudad más segura del Imperio Cherifiano, y además la que era su capital diplomática. Al principio la *Mission* tuvo a su frente al arabista u orientalista Gabriel Salmon, pero a raíz de su pronto fallecimiento, en el año 1906 fue nombrado al frente de la misma el diplomático y sociólogo Edouard L. Michaux-Bellaire.

Fruto de sus trabajos fue la atención por el patrimonio monumental, y sobre todo por la arqueología. La *Mission* realizó excavaciones en Tánger y su territorio, sobre todo en relación a la excavación en la necrópolis púnico-mauritana de Marshan, así como en lo que se refería a vestigios de la época romana, tales como la importante necrópolis de Bou Khachkhach o las termas de Aïn el-Hammam en la zona de Charf el-Akab (a unos 25 km al sur de la ciudad). Todo ello, junto a la recopilación de monedas aparecidas en el territorio y adquiridas, junto con la recuperación de una colección de inscripciones latinas, fundamentalmente de carácter sepulcral, con los desvelos del propio E. Michaux-Bellaire, permitieron inicialmente organizar un pequeño museo-exposición constituido inicialmente en 1908, primero en la sede de la propia *Mission* en un chalet en el propio barrio de Marshan, y algunos años más tarde en unas mejores condiciones en el Lycée Regnault en el centro de la ciudad, que era la institución educativa del Gobierno francés en la misma.



Fig. 5. Estatua romana femenina aparecida en Tánger en los años treinta del siglo XX.

Los condicionantes políticos influían en que todo el material arqueológico que quedaba en Tánger, fruto de las investigaciones mencionadas, quedara bajo la custodia y responsabilidad absoluta del Gobierno francés. Pero con la aprobación del Estatuto de Tánger, en 1923, el propio Michaux-Bellaire abogaría por que se produjera el debido acondicionamiento definitivo de un museo en condiciones en la ciudad, para lo cual apostó por el palacio principal existente en La Kasbah. Se trataba éste del palacio del Sultán, mandado construir en el siglo XVIII por el pacha Ahmad al-Riffi sobre las ruinas y reconstrucciones de edificios anteriores, y que el propio investigador había estudiado y descrito en su obra de síntesis sobre Tánger, mostrando su estado bastante lamentable en esos momentos (Michaux-Bellaire, 1921: 164-181). Su restauración o reconstrucción en muchos aspectos permitiría el planteamiento de instalación del Museo de Antigüedades, pero en medio de la puesta en marcha de ese proyecto Michaux-Bellaire en el año 1925 marchó a Rabat, donde en el Protectorado francés fue nombrado consejero de Asuntos Indígenas. Fue en el año 1928 cuando de una forma ya definitiva en el palacio restaurado de La Kasbah se inauguró el nuevo Museo al que se dio el nombre de «Michaux-Bellaire» (fig. 5).

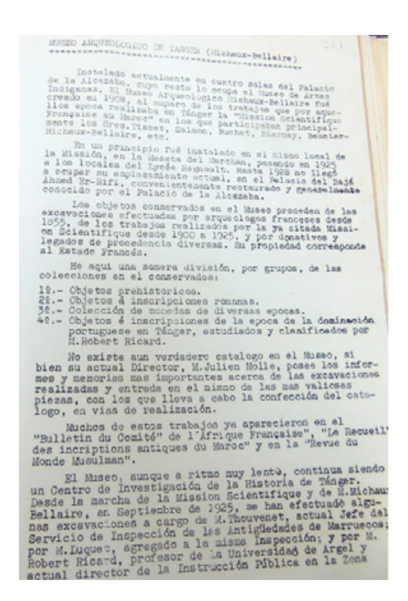
Curiosamente el Museo creado por los franceses en principio no quedó al cargo de la Administración Internacional de la Ciudad, como hubiera correspondido de una forma lógica de organización. Por el contrario, el Museo Arqueológico «Michaux-Bellaire» quedó al cargo de la Dirección de la Enseñanza Francesa en Tánger, como delegación de la existente en Rabat en el Protectorado francés. Y dicha dirección fue la responsable del nombramiento de su principal directivo: ese cargo de conservador del Museo desde el año 1928 fue encomendado a monsieur Julien Molle, que era profesor de Diseño y Tecnología en el Lycée Regnault de Tánger.

J. Molle era un simple aficionado, totalmente lego inicialmente en arqueología, por lo que pese a su buena voluntad (que nadie le negó en ningún momento) durante bastantes años bien poca cosa hizo más allá de mantener abiertas las instalaciones para las visitas turísticas, y de recibir de tarde en tarde piezas determinadas (como monedas) que eran donadas por europeos residentes. Simplemente sabemos por L. Chatelain (1944: 29) que en los años treinta recorrió el campo tangerino en busca de objetos, ciertamente sin unos resultados especialmente apreciables. En todo caso, en 1934 en las obras de construcción de la casa de un próspero tangerino cerca del zoco, el Sr. Azancot, se descubrió una importantísima estatua en mármol blanco de 2,10 m que llamó la atención de Molle.

Por su ubicación en un ángulo del Gran Zoco pocas dudas pueden quedar de que la maravillosa estatua representaba a una importantísima dama de la sociedad local, y que la misma se hallaría en la zona del foro de la colonia romana. Se trata indudablemente de la obra de arte más importante del Tánger romano. Aunque la misma quedó en manos del

propietario, Jules Molle dio pronto aviso al «Service des Antiquités du Maroc» en Rabat, lo que supuso el viaje a Tánger por parte de su director, Louis Chatelain. Éste en los años 1934 y 1935 tomó nota de los epígrafes latinos existentes en el Museo, que publicó, así como pudo observar la estatua en mármol que describiría y estudiaría. Aparte de lo anteriormente indicado, este investigador mostraba la modestia de los restos conservados en el Museo y lamentaba que, pese a la buena voluntad, no procedieran de estudios realizados por especialistas: «les oeuvres d´art exhumées à Tanger, réserve faite de celles que des fouilles clandestine, sont peu nombreuses […] Les objets divers dont se compose la petite collection tangéroise réunie au musée Michaux-Bellaire, montrent surabondamment quelles richesses archéologiques décelait le sol antique de la ville, puisqu´il a suffi du zèle attentif d´un esprit cultivé, mais nullement technicien des questions de l´antiquité» (Chatelain, *op. cit.*: 36).

En cualquier caso es cierto que durante la Guerra Civil española, entre 1936 y 1938, el Museo de Tánger recibirá dos importantes visitas y asesoramientos. La primera de ellas será de Robert Ricard, que en esos momentos era profesor de la Universidad de Argel, y que recogía datos y documentos acerca de la presencia portuguesa en Marruecos acerca de la que fue sin duda el principal investigador. En el año 1938 publicará su trabajo *Inscriptions portugaises de Tanger*, pero lo principal que nos interesa será su asesoramiento para la exposición de las mismas en el Museo tangerino. Y de igual forma, el Museo recibirá la visita de Raymond Thouvenot, quien acababa de suceder a Chatelain en la dirección del Servicio de Antigüedades marroquí. Producto de ello será un trabajo en una revista de divulgación pero que realmente tuvo mucha altura en esos momentos, al ser el mejor análisis de los vestigios, bajo el título de *Les souvenirs romains à La Kasbah de Tanger* (1939) (fig. 6).



MUSEO ARQUEOLOGICO DE TANGER (Michaux-Bellaire)

Instalado actualmente en cuatro salas del Palacio de la Alcazaba, cuyo resto lo ocupa el Museo de Artes Indigenas. El Museo Arqueologico Michaux-Bellaire fué creado en 1908, al amparo de los trabajos que por aquellos epoca realizaba en Tánger la "Mission Scientifique Française au Maroc" en los que participaban principalmente los Sres. Tisset, Salmon, Buchet, Biarnay, Besnier- Michaux-Bellaire, etc.

En un principio fué instalado en el mismo local de la Misión, en la Meseta del Marchan, pasando en 1925 a los locales del Lycée Regnault. Hasta 1928 no llegó a ocupar su emplazamiento actual, en el Palacio del Bajá Ahmed Er-Rifi, convenientemente restaurado y generalmente conocido por el Palacio de la Alcazaba.

Los objetos conservados en el Museo proceden de las excavaciones efectuadas por arqueologos franceses desde 1855, de los trabajos realizados por la ya citada Mission Scientifique desde 1900 a 1925, y por donativos y legados de procedencia diversas. Su propiedad corresponde al Estado Francés.

He aqui una somera división, por grupos, de las colecciones en el conservados:

1º.- Objetos prehistoricos.
2º.- Objetos é inscripciones romanas.
3º.- Colección de monedas de diversas epocas.
4º.- Objetos é inscripciones de la epoca de la dominación portuguese en Tánger, estudiados y clasificados por M.Robert Ricard.

No existe aun verdadero catalogo en el Museo, si bien su actual Director, M.Julien Molle, posee los informes y memorias mas importantes acerca de las excavaciones realizadas y entrada en el mismo de las mas valiosas piezas, con los que lleva a cabo la confección del catalogo, en vias de realización.

Muchos de estos trabajos ya aparecieron en el "Bulletin du Comité" de l´Afrique Française", "Le Recueil" des incriptions antiques du Maroc" y en la "Revue du Monde Musulman".

El Museo, aunque a ritmo muy lento, continua siendo un Centro de Investigación de la Historia de Tánger. Desde la marcha de la Mission Scientifique y de M.Michaux-Bellaire, en Septiembre de 1925, se han efectuado algunas excavaciones a cargo de M.Thouvenot, actual Jefe del Servicio de Inspección de las Antigüedades de Marruecos; por M.Luquet, agregado a la misma Inspección; y por M. Robert Ricard, profesor de la Universidad de Argel y actual director de la Instrucción Pública en la Zona

Fig. 6. Informe español de 1941 sobre el Museo de Tánger. Archivo personal.

Cuando en el verano de 1940 los españoles ocuparon la ciudad, incorporaron la misma durante la Segunda Guerra Mundial al Protectorado español del norte de Marruecos. Si en principio intentaron asumir el patrimonio, y existe alguna instrucción escrita para P. Quintero para que se hiciera cargo del mismo, pronto desistieron de ello: con toda probabilidad debieron percatarse de que el Museo era propiedad del Gobierno de Francia y no de la ciudad. De 1942 conocemos un documento inédito, elaborado por la Delegación de Asuntos Indígenas, en concreto por la Intervención Local de Tánger, con el título de «Memoria de Tánger y el Fahs». En dicho documento se recoge un informe breve acerca del Museo Arqueológico de Tánger, del que se indica que era conocido con el nombre de «Michaux-Bellaire», que tenía a su frente a monsieur Julien Molle, y reconocía que correspondía en propiedad al Estado francés. Así pues, el Museo nunca dejó de tener esa titularidad y dependencia de la nación gala. Se refería que la elaboración del catálogo del Museo se hallaba en curso, y que se componía en la parte arqueológica de cuatro colecciones: la de objetos prehistóricos, la de objetos e inscripciones romanas, la sección de numismática y finalmente la de objetos e inscripciones portuguesas.

La segunda etapa

La misma dio inicio después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la ciudad de Tánger dejó de estar ocupada por las tropas españolas y volvió al régimen ejercido por una administración internacional. En la misma, en este caso, la posición de los españoles quedó sensiblemente disminuida, como castigo al régimen franquista. En realidad, a partir de finales de los años cuarenta quedará establecido un triple régimen para la arqueología tangerina:

1. Por un lado, la administración internacional encargó al ya citado César Luis Montalbán la labor de salvaguarda de los objetos arqueológicos que aparecían en las obras urbanas, y a partir de 1951 de las excavaciones arqueológicas desarrolladas. Con ello Montalbán a comienzos de los años cincuenta montó una Sala de Arqueología, con colecciones de objetos diversos, fundamentalmente una pequeña sección de sílex prehistóricos, así como cerámicas, tanto prehistóricas (procedente de una necrópolis de la Edad del Bronce excavada en 1952-1953), así como de la época mauritana y sobre todo romana. Las excavaciones más importantes de Montalbán se realizarían en varias campañas en la fábrica romana de salazones de pescado de Jbila, a la que se ha atribuido el nombre antiguo de *Cotta*.

2. La creación en 1951 de la Société d´Histoire et Archéologie de Tanger, cuyas actividades se centrarán en promocionar la conservación y recuperación del patrimonio, y en difundir lo más ampliamente su conocimiento. La Sociedad organizará ciclos de conferencias, visitas a yacimientos arqueológicos sobre todo del Marruecos español, o una actuación estelar en la organización y desarrollo de la exposición sobre el Viejo Tánger, auspiciada por la administración internacional y celebrada en Tánger entre los meses de junio y julio de 1952. Incluso la Sociedad participará, a través de Montalbán y de la princesa Martha de Ruspoli, en una excavación realizada en una de las grietas o pequeñas covachas del conjunto de Achakar, en donde obtuvo fragmentos de cerámica prehistórica y piezas en sílex de carácter micro-laminar, junto con un nuevo idolillo de tipo fálico en terracota (similar a los descubiertos a comienzos del siglo xx por parte de G. Buchet en la cercana *Grotte des Idoles*).

3. El Museo «Michaux-Bellaire» o de La Kasbah. Para entender su existencia, sin integración de Montalbán y de sus materiales, debe de tenerse en cuenta que el mismo no era propiedad del régimen administrativo internacional sino del Gobierno de Francia. En este sentido colaborará en la exposición del Viejo Tánger, como no podía ser de otra forma, y de hecho su conservador será quien ejercerá de Director de la exposición. Este puesto de Conservador del Museo será desarrollado por un personaje del «Tánger eterno», de la vida mitificada de la ciudad en el siglo xx, Robert Gerofi (1909-1994).

R. Gerofi era belga de origen y llegó a Tánger poco tiempo después del final de la Segunda Guerra Mundial. Como su antecesor J. Molle, era profesor en el Lycée Regnault tangerino, en concreto de Artes Plásticas. Pero sobre todo Gerofi era arquitecto de formación y de profesión y además ejercía como tal en Tánger. De hecho, allí a lo largo de los años se

dedicaría a la restauración de diversas casas palaciegas, como la de Barbara Hutton, el palacio Tazi, el York Castle, pero sobre todo el palacio de su amigo multimillonario Malcom Forbes en el palacio del Mendoub. Gerofi fue un personaje imprescindible en el Tánger internacional, y en la primera década y media posterior a la independencia de Marruecos. Además era propietario de otro de los grandes símbolos identificativos de Tánger a lo largo de su historia contemporánea: estaba casado con Ysabelle, que era hermana de Yvonne, y entre ambas dirigían la famosa Livrarie des Colonnes en el Boulevard Pasteur tangerino. Así pues, lo más significativo de esta época sin duda estaba representado por el propio personaje de Gerofi, pero el Museo tangerino quedó fosilizado en su pobreza durante todo este tiempo.

De hecho, todo el protagonismo de la época estuvo canalizado en las actividades de C. L. Montalbán, que contaba con su propio gabinete de antigüedades. No obstante, el Museo tangerino participará en dos eventos en 1952 y 1953 que le proporcionarán alguna presencia. El primero de ellos será la exposición del Viejo Tánger, una parte de la cual se refería a objetos arqueológicos de la antigüedad, en especial la sección funeraria que organizó Montalbán. La sección etnográfica estuvo al cargo de Gerofi, el comisario general de la exposición. La segunda actividad a la que nos referimos fue la recepción y acto de agasajo en junio de 1953 a los participantes en el Primer Congreso Arqueológico del Marruecos español, desplazados desde Tetuán (fig. 7).

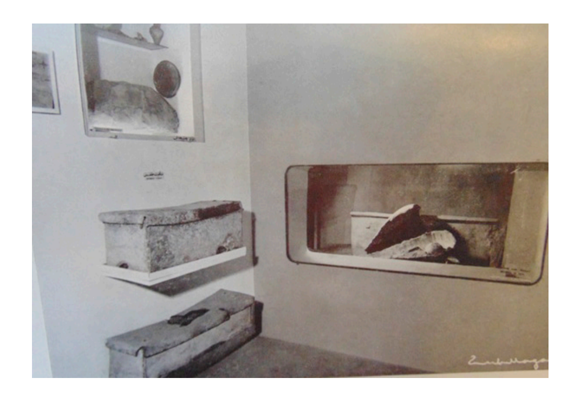


Fig. 7. Sala del mundo funerario en la presentación museográfica de M. Ponsich (1959).

La tercera etapa

El estado en el que se encontraba el Museo «Michaux-Bellaire» de Tánger era ya lamentable poco tiempo después de producirse la independencia de Marruecos. De hecho, el Gobierno francés entregó el mismo al Reino de Marruecos. En el año 1958 se decidió la lógica reestructuración: se fusionaban los fondos todavía conservados del gabinete u oficina de la administración internacional, hasta ese momento gestionados por C. L. Montalbán, y los del Museo. En esta nueva etapa se nombró en ese año director del Museo, al tiempo que inspector de Antigüedades en el Norte de Marruecos, al arquitecto, restaurador y arqueólogo Michel Ponsich. Él mismo procedió a intentar efectuar con el mayor orden posible esa nueva organización. La situación, no obstante, fue particularmente difícil, al menos según los testimonios orales (referencia del propio M. Ponsich en 1987 y de M. Maimón en 1979 al propio autor). El entendimiento con Montalbán fue inexistente, por las razones que fueran, y tampoco pasó a la nueva organización una documentación escrita mínimamente adecuada. De esta forma, al contrario que en el Museo de Tetuán, prácticamente no existe un archivo conservado de todas esas etapas del Museo de Tánger.

M. Ponsich procedió a efectuar una reestructuración de las salas de exposición y en 1959 se inauguró la nueva presentación, cuyas características conocemos precisamente por su propia publicación (Ponsich, 1960). Se trataba necesariamente de una exposición con unos

criterios mucho más modernos, centrados sobre todo en la imagen (muchas fotografías, entre ellas una muy ampliada de la dama romana del zoco tangerino). La parte inferior de la misma contenía una visión del Marruecos prehistórico y antiguo, con una muy modesta sección dedicada a la prehistoria, tenía en la pared la representación de grabados rupestres del sur marroquí, junto con restos líticos; el periodo pre-romano también estaba ilustrado con fotografías de monedas antiguas; la siguiente sala estaba dedicada fundamentalmente a la ciudad romana de *Volubilis*, y la tercera contenía fotografías de los principales restos de centros antiguos de Marruecos. En exposición igualmente se hallaban reproducciones de las obras de arte en bronce de *Volubilis*.



Fig. 8. Patio principal del Museo de Tánger. En las salas en torno al mismo se encuentra la presentación museográfica.

En la primera planta era donde se desarrollaban las exposiciones de las cinco salas dedicadas a la propia Tánger, acerca de las que se recogen expresamente: cerámicas neolíticas de Achakar, maqueta de la tumba púnica de Mogogha Srira, inscripciones romanas, sala temática funeraria, cerámicas romanas diversas, así como monedas. La última sala contenía grandes fotografías ampliadas, con reproducción de vistas de Tánger y algunas cerámicas de tipo bereber. Después de la salida (un tanto borrascosa, testimonio personal) de M. Ponsich de Marruecos en 1967, este estado del Museo tangerino se mantendría durante bastantes décadas, hasta una nueva exposición del mismo organizada ya en el siglo XXI (fig. 8).

Bibliografía

Chatelain, L. (1944): *Le Maroc des Romains*. Paris.

Gozalbes, E. (2012): *Marruecos y el África occidental en la historiografía y arqueología española*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.

– (2013): «El Dr. Michel Ponsich. La Arqueología en el Círculo del Estrecho de Gibraltar», *VI Encuentro de Arqueología del Suroeste peninsular* (Mérida, 2013), pp. 2233-2248.

– (2015): «Arqueología española para un nuevo régimen: Martínez Santa-Olalla y el Norte de Marruecos», *Onoba*, 3, pp. 3-14.

Gozalbes, E., y Parodi, M. J. (2011): «Miguel Tarradell y la arqueología del Norte de Marruecos», *Arqueología y Turismo en el Círculo del Estrecho*. Edición de D. Bernal, B. Riassouni, M. Arcila *et alii*. Monografías del Museo Arqueológico de Tetuán, vol. 3. Tetuán-Cádiz, pp. 199-221.

Michaux-Bellaire, M. (1921): *Tanger et sa zone*. Paris.

Ponsich, M. (1960): «Le Musée Michaux-Bellaire a Tanger», *Bulletin d´Archéologie Marocaine*, 4, pp. 631-637.

– (1970): *Recherches archéologiques a Tanger et dans sa región*. Paris.

Quintero, P. (1942): *Museo Arqueológico de Tetuán. Estudios varios sobre los principales objetos que se conservan en el Museo*. Tetuán.

– (1942): «En el Museo Arqueológico de Tetuán», *Mauritania*, noviembre, pp. 337-339.

Tarradell, M. (1951): *El Museo Arqueológico de Tetuán. Guía sumaria para el visitante, con un apéndice sobre los principales yacimientos arqueológicos del protectorado*. Madrid.

– (1953): *Guía arqueológica del Marruecos español*. Tetuán.

Valderrama, F. (1956): *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*. Tetuán.

Zouak, M., y Parodi, M. J. (2011): «Apuntes históricos sobre el Museo Arqueológico de Tetuán», *Almoraima*, 42, pp. 47-72.

Creación y evolución de los fondos numismáticos de los Museos de Tánger y Tetuán

Creation and evolution of the numismatic funds of the Tangier and Tetouan Museums

Helena Gozalbes-García (helenagg@ugr.es)
Universidad de Granada
Enrique Gozalbes-Cravioto (enrique.gozalbes@uclm.es)
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Los Museos Arqueológicos de Tetuán y de Tánger fueron creados en el primer tercio del siglo xx, el primero por parte de los españoles y el segundo por los franceses. Desde sus orígenes ambos museos dispusieron de una sección de monedas antiguas que fue creciendo con el paso del tiempo a partir de hallazgos arqueológicos y de donaciones. Realizamos un estudio sobre la evolución de estas secciones numismáticas.

Palabras clave: Monedas. Museología. Circulación monetaria. Época mauritana. Época romana. Marruecos.

Abstract: The Archaeological Museums of Tetouan and Tangier were created in the first third of the 20th century, the first of them by the Spanish and the second by the French. From its origins both museums had a section of ancient coins that was growing progressively from archaeological finds and donations. We conducted a study on the evolution of these numismatic sections.

Keywords: Coins. Museology. Money circulation. Mauritanian period. Roman times. Morocco.

Introducción

En la península noroeste de Marruecos existen tres colecciones numismáticas principales de la antigüedad que están conservadas en los museos. De una de ellas, la del Museo de Ceuta, de conformación mucho más reciente, no vamos ahora a tratar y remitimos para su conocimiento al trabajo de Abad Varela (1988). Nuestro estudio se va a centrar en la conformación en el siglo xx, en la época del Protectorado (1912-1956), de las colecciones numismáticas de los dos principales museos arqueológicos marroquíes en esta región. La primera de ellas, de formación por parte de los franceses, es la serie numismática del Museo de La Kasbah de Tánger, que está constituida por los hallazgos realizados en esa misma zona geográfica. La segunda de las mismas, que además ha sido mucho más abundante, es la del Museo Arqueológico de Tetuán, en este caso formada por parte de los españoles en la mencionada época del Protectorado.

Ambas colecciones, referenciadas por la documentación y por una bibliografía que es ya muy antigua, muestra claramente las grandes líneas de la provisión de moneda y de la circulación monetaria en la antigüedad, pero también los criterios que al respecto de las monedas antiguas se han tenido desde la museografía. Con toda probabilidad, ya en el momento actual en el caso de ambos museos resulta prácticamente imposible el efectuar un estudio significativo a partir de las monedas todavía conservadas en ellos y debemos recurrir a la bibliografía antigua para conocerlas.

El Museo de La Kasbah de Tánger

El fundamento inicial de la colección numismática del Museo tangerino estuvo representado por las actuaciones realizadas por la Mission Scientifique au Maroc, establecida en el territorio tangerino en el año 1903 por iniciativa del Gobierno de Francia. Este conjunto inicial de numismas fue constituido a partir de las actividades arqueológicas desarrolladas en unos lugares diferentes (en concreto Jebila, Marshan, termas romanas de Aïn el-Hammam, hallazgos en la zona de playa de la ciudad o en las obras urbanas de la misma), así como también por la adquisición a aquellos que las poseían en la localidad, o por donativos realizados en algún caso, entre los que destacaban los realizados por la señora de Goffard.

La gran mayoría de las monedas eran, por tanto, de procedencia tangerina y de su territorio más cercano, aunque es cierto que también encontramos en esta colección inicial algunas piezas procedentes de otros lugares, sobre todo de la ciudad antigua de *Lixus*, e incluso se reseñan ejemplares procedentes de España (Granada en concreto). En el año 1921 el director de la *Mission*, E. L. Michaux-Bellaire, recogió en un apéndice a una obra general acerca del territorio tangerino, una relación de las monedas que había reunido (se precisa que hasta el año 1914) la intervención investigadora de los franceses (Michaux-Bellaire, 1921: 412-441).

En esta colección inicial, que pasaría al Museo tangerino en el momento de su creación en 1928, con su instalación en La Kasbah tangerina, se citan hasta nueve monedas procedentes de la ciudad antigua de *Lixus*, dato hasta el momento no utilizado en la bibliografía científica. De ellas, una era evidentemente de la ceca autóctona de *Semes* (*CNNM*, 643 por la descripción aunque en la publicación se atribuía erróneamente a *Lixus*), otra era de la ceca de la propia *Lixus* (*CNNM*, 632 bien atribuida por el racimo de uvas, pero mal leída), había igualmente un denario de *Ivba* (II) del año XXXI de su reinado (6-7 d. C.), así como piezas romanas de los emperadores Valeriano, Probo, Constancio II, Juliano II, Valente y Arcadio. Ya esta colección inicial reflejaba la potente presencia de la moneda romana en la región en el siglo IV.

De otra ciudad antigua, *Banasa*, ubicada en la cuenca del río Sebou, se menciona la existencia de unas seis monedas, todas ellas denarios: en concreto tres de ellas de Juba II, dos de Juba II y Cleopatra del tipo del cocodrilo, y finalmente una de Juba II y Ptolomeo. La semejanza de las piezas que aquí se mencionan con las del llamado «tesoro de Alcazarquivir», que sabemos en realidad descubierto en *Banasa* (Gozalbes, 2016), nos hace sospechar la posibilidad de que estas piezas pudieran haber correspondido precisamente a aquel ocultamiento.

En lo que se refiere a las piezas depositadas en el Museo procedentes de los hallazgos en el territorio tangerino, interesan especialmente las anteriores a la conquista romana. Se cita una moneda cartaginesa, del tipo de la divinidad femenina con corona de espinas en el anverso, y del caballo a derecha en el reverso, ejemplar interesante en la medida en la que (con la excepción del tesoro de monedas descubierto en el dragado del puerto de Melilla) su aparición es absolutamente excepcional en Marruecos. Se documenta igualmente la aparición de una pieza del rey Masinissa, otra acuñación de Iuba I, también poco corriente en el país, así como una moneda de *Gadir* de sus emisiones más corrientes, así como piezas romano-republicanas (3) y una de Marco Antonio. La pieza gaditana es la única que se inserta en el panorama de los intensos contactos con las ciudades hispanas en los siglos II y I a. C., y sin embargo aparece en este caso más numerosa la aportación de la moneda romana.

De las cecas de la propia Mauretania occidental se citan relativamente pocas piezas, la mayor parte de ellas de acuñación de la propia *Tingi* (en total siete), todas ellas con caracteres púnicos, una moneda de *Semes* (sin identificar por el autor, pero reinterpretado por la descripción), así como otra moneda de *Lixus* (de los tipos más corrientes *CNNM* 630-631). En su conjunto, se trata de unos datos que apuntan al predominio de la ceca local de *Tingi*, así como a la conexión de la ciudad antigua pre-romana tanto con el mundo romano como sobre todo con el conjunto del norte de África. Por el contrario, lo que corresponde a las monedas hispanas, tan sólo se documenta el caso citado de la pieza de *Gadir*, aunque en la colección se integraron otras tres piezas procedentes de Granada, de ellas dos de *Castulo* y una de Obulco.

En lo que respecta al periodo imperial romano, en la relación de piezas iniciales del Museo tangerino, a partir de los hallazgos del territorio, se mencionaba un total de 135

piezas. De ellas las más representadas eran las de Constancio II (13), seguidas de una forma muy distanciada por las de Teodosio (7), Constantino (6), Constante (6), Graciano (6) y Claudio II (5). El análisis estadístico muestra claramente un fuerte predominio de las piezas del siglo IV y de los comienzos del siglo V (representan en total el 58,5 % de las monedas de época imperial romana), mientras las del siglo III constituyen un 26 %. Por el contrario, las monedas de momentos anterior son muchísimo menos abundantes, así las del siglo II tan solo representan el 11 % aproximadamente, mientras el papel de las del siglo I (algo menos del 4 %) es puramente residual.

Más allá de la prudencia que en lo referido a los detalles precisen estos datos, la colección numismática muestra la potencia del uso de la moneda en *Tingi* en el siglo IV, y de forma secundaria en el siglo III a. C., lo cual a grandes rasgos coincide con los datos numismáticos de las excavaciones realizadas en la cercana ciudad mauritana y romana de *Zilil*, entre 1977 y 1993, en la que se detecta una evolución bastante similar a la que vemos reflejada en el ámbito tangerino (Depeyrot, 1999). Sin embargo, la misma es muy distinta a la de otros centros urbanos romanos (sobre todo *Volubilis*, *Banasa* y *Thamusida*) que estaban ubicados en otras regiones de la Mauretania Tingitana (Marion, 1967), lo que convierte en incontestable la existencia de un repliegue romano efectuado sobre el noroeste del territorio a finales del siglo III.

Estos datos se complementan, sin duda, con los aportados con posterioridad en las entradas de diferentes piezas al Museo. Entre los mismos destacarán sin duda la adquisición de la relevante colección de monedas que durante muchos años reunió el farero del cabo Espartel en Tánger (Quintero, 1943: 345). Ya con el conjunto de todas estas piezas antiguas, cuando en el año 1928 se creó definitivamente el Museo en La Kasbah tangerina, bajo la dirección de Jullien Molle, la sala segunda del mismo precisamente se dedicó a una exposición numismática. Este gabinete numismático en exposición, por el contrario, se suprimió en la nueva reestructuración del Museo tangerino, efectuada en 1959 (Ponsich, 1960).

No obstante, en las excavaciones y estudios desarrollados después de la recuperación de la independencia de Marruecos, en la etapa de dirección del museo por parte de Michel Ponsich (1958-1967), sin duda el ingreso de monedas fue abundante. Con ello, tenemos una referencia simplemente estadística final, que se refiere de forma exclusiva a la moneda romana, y que el propio Director del Museo recogió en un gráfico (Ponsich, 1970: 292). El mismo refleja que después de 1928 se había producido un aumento muy considerable del número de numismas de época imperial romana.

En este caso, las piezas más representadas son las de Constantino (40), a las que siguen las de Constancio II (24), de Galieno (21), Adriano (21), Gordiano III (14), Trajano (14) y Alejandro Severo (14). El análisis del conjunto de las piezas muestra que nuevamente las tendencias son similares a las de la colección del Museo publicada en 1921: fuerte predominio del siglo IV, en especial en el llamado «renacimiento constantiniano», seguido en número de piezas por el siglo III, sobre todo en el segundo tercio del mismo, el siglo II, sobre todo con Trajano y Adriano y después una larga etapa descendente, y el siglo I en el

que tan solo tienen cierta presencia las piezas de Claudio. En cualquier caso, el uso de la moneda se extiende hasta el final del dominio romano, con las piezas de Honorio y Arcadio, e incluso se manifiesta la presencia de piezas bizantinas: una de Anastasio I (491-518), otra de Justiniano I (527-566) (Michaux-Bellaire, *op. cit.*: 440-441), así como otra particularmente tardía de Juan I (969-976) (Ponsich, 1970: 387).

Numismática del Museo Arqueológico de Tetuán

El Museo Arqueológico de Tetuán se inauguró por vez primera en el año 1926, aunque otras inauguraciones oficiales se realizarían en 1931 y en 1940 (en realidad fueron nuevas presentaciones museográficas a partir del traslado a otro edificio). La colección de monedas se inició en los años 1921 y 1922 con las excavaciones realizadas por parte de César L. Montalbán en la ciudad mauritana y romana de *Tamuda* (Tetuán). Este explorador vio acompañada su actuación por el éxito en el hallazgo de una gran cantidad de monedas antiguas. Acerca de ellas tenemos una noticia muy genérica, por parte del propio autor, que en sus papeles inéditos dibujó las piezas prerromanas que según indicaba aparecían con una mayor frecuencia. Pero el propio hecho de que en el dibujo mencione el módulo y el peso de las piezas refleja unos datos que son preciosos para su identificación.

Las piezas que se mencionan como más representadas son las de módulo grande, de cobre-bronce, con la representación del rostro masculino barbado en el anverso a izquierda, y el caballo al galope en el reverso y un peso de 21 gr. Se trata de forma obvia de las acuñaciones que aparecen en la bibliografía atribuidas al rey númida Masinissa y a sus sucesores, y que muy probablemente también correspondían a las usadas por los reyes moros del siglo II a. C. En segundo lugar en número de piezas se mencionan otras monedas algo más pequeñas, de unos 17 gr., pero que no dejan de ser del mismo tipo que las anteriores, con el anverso el rostro barbado a izquierda, y en este caso igualmente el caballo al trote. En tercer lugar se indica la aparición de unas piezas extraordinariamente pequeñas, indudablemente cuadrantes, de unos 3 gr. aproximadamente, y que tenían en el anverso la representación de un bárbaro rostro mirando a la derecha y con letras por detrás, y en el reverso dos espigas de trigo (con los granos bien marcados) y en el centro un dibujo que sin duda representaba un meandro de río, con un globo. Se trata indudablemente de una de las emisiones de la ceca local de *Tamuda* (*CNNM* 582) hasta ese momento, como veremos, no relacionada con el lugar de los hallazgos.

Montalbán dibuja igualmente otra de las monedas que aparecían con mayor frecuencia que muestra en el anverso el mismo tipo de rostro, y en el reverso el meandro y el glóbulo entre una espiga de trigo y un racimo de uvas (*CNNM* 587-588). En cuarto y quinto lugar se recogen piezas que claramente son de la ceca de *Semes*, en el primer caso con el rostro de *Baal-Melkart* de frente (*CNNM* 645 por el tipo y peso), en el segundo con la efigie de perfil a derecha (*CNNM* 643), del tipo de las acuñadas por esta misma ciudad con el nombre de Bochus II (38-33 a. C.). La ceca de *Semes* todavía no ha sido localizada con seguridad, aunque a nuestro juicio como «ciudad del sol» en relación con el Rey podría corresponder con *Volubilis* o sus cercanías.

Estos datos de los apuntes de Montalbán vienen a coincidir con un informe emitido por parte de Manuel Gómez Moreno, a raíz de su visita a Tetuán auspiciada por las autoridades del Protectorado español. La maestría en numismática de Gómez Moreno, que utilizó el catálogo de Müller sobre las monedas del África antigua. El sabio granadino reflejaba que ofrecía los datos que había podido vislumbrar pues quedaban muchas piezas por limpiar, pero las monedas eran abundantísimas (Gómez, 1922: 9). Piezas de la República romana tan solo había visto un denario, mientras hispanas había diez bronces de *Gades* de los tipos corrientes, una de *Malaca*, dos de *Cese*, una de *Castulo* con leyenda latina y otra de *Carteia*. Pero obviamente las más numerosas eran las piezas africanas, unas 120 del tipo de Masinissa y sucesores (que constituirían un tercio de la masa monetaria de época pre-romana), a las que siguen monedas de Juba II, solo, o en compañía de Cleopatra Selene, de Ptolomeo una sola pieza, así como tres piezas de la ceca capital de *Caesarea* (Gómez, *op. cit*.: 10).

La parte principal de las monedas aportadas por *Tamuda* estaba constituida por las monedas acuñadas por las cecas locales de la Mauretania occidental. En primer lugar en número, con mucha diferencia, el tipo de piezas conocido del meandro y que le sirve al autor para identificar la ceca de *Tamuda*, de las que considera que hay un centenar y medio; otra emisión, del personaje con casco, estaría representado por tres piezas. De las restantes cecas, la más representada era la de *Tingi*, con representación tanto de piezas con leyenda púnica como con las que recogen caracteres latinos. Gómez Moreno identificaba igualmente de forma correcta la presencia de piezas de *Lixus*, así como la de *Semes*. Como curiosidad, Gómez Moreno (*op. cit*.: 11) identificaba una pieza como perteneciente a acuñación de *Iulia Babba Campestris*; hasta ochenta años más tarde no se comprobaría la exactitud de la existencia de estas acuñaciones.

En los años siguientes la colección numismática del Museo aumentaría de forma sustancial a partir de las recuperadas en las excavaciones del propio Montalbán en *Lixus*. Por desgracia la referencia posterior de F. Mateu y Llopis sería excesivamente genérica acerca de los hallazgos. Así indicaba simplemente la aparición de piezas con caracteres neo-púnicos, sin duda referidas a las cecas mauretanas, pero solo mencionaba monedas de la propia *Lixus*, de *Tingi*, de *Tamuda* (error, por la descripción corresponden a sendas piezas tipo númida), así como una de *Castulo*. Igualmente Mateu señalaba que la ciudad «tuvo un evidente florecimiento durante los siglos II, III y IV, comprobado por las abundantes piezas numismáticas», con un más que evidente predominio de la época constantiniana (Mateu, 1949: 30). Más adelante volvemos al respecto.

En la segunda etapa del Museo se producen algunas entradas, por donaciones, y sobre todo el aumento de piezas a partir de las excavaciones realizadas por P. Quintero Atauri en *Tamuda*. El investigador mostró un notable interés por los hallazgos numismáticos, y no parece que ahora las monedas se perdieran, como era usual, de forma selectiva: en sus memorias de excavaciones daba una cumplida descripción de las monedas descubiertas, si bien es cierto que una buena parte de las mismas, por su estado, no era identificada en ese momento. Después de la muerte del Director del Museo Arqueológico, en los primeros meses de 1948, el citado F. Mateu y Llopis recibió el encargo de catalogar los fondos numismáticos del Museo tetuaní. Su publicación constituye una fuente esencial, por la gran

cantidad informativa que aporta, pese a los errores de la misma, fácilmente subsanables en algunos casos a partir de la reproducción fotográfica.

En su tercera etapa, bajo la dirección de M. Tarradell Mateu, no se profundizará en la catalogación. Eso sí, en las excavaciones se recuperarán numerosas monedas, algunas de las cuales serán mencionadas de forma muy genérica por parte de Tarradell en sus publicaciones. En esta época la serie de monedas medievales, relativamente modesta, se pasará a la Biblioteca del Protectorado, para unirla a las modernas allí recogidas, y se verán aumentadas a lo largo de los años con nuevos hallazgos. Se trata de una evidencia de la visión de «Museo Arqueológico» como referido de una forma exclusiva a prehistoria y mundo clásico.

Conocemos un documento que resulta precioso para conocer la situación definitiva del fondo numismático, en concreto el «Catálogo de efectos existentes» en el Museo, redactado por M. Tarradell el 8 de junio de 1956, con motivo de la entrega de la institución al nuevo Gobierno marroquí. El documento, acerca del que ya hemos tratado en otra ocasión (Gozalbes, y Gozalbes, 2013), divide el conjunto monetal en dos partes, la primera expuesta al público y la segunda custodiada en el despacho del Director del Museo. La comparación con la catalogación efectuada en su día por parte de F. Mateu y Llopis ofrece algunos datos complementarios que permiten confirmar con bastante rotundidad la evolución de la circulación monetaria de la antigüedad.

La circulación monetaria a través de los museos

Todos los datos referidos, de los distintos aportes realizados en cada momento a los Museos de Tetuán y de Tánger, permiten establecer un conjunto de conclusiones en relación con el uso de la moneda en el norte de Marruecos en la antigüedad. Es cierto que otra línea de análisis apunta a detectar el uso de la moneda en cada momento en el panorama de las presentaciones museográficas. Siempre el material numismático tuvo una menor presencia en el caso de Tánger, mientras que por el contrario en Tetuán los españoles sí dedicaron más atención a ese material. Sin duda, influyó la potencia de los hallazgos numismáticos en *Tamuda*, que permitió sobre todo a P. Quintero la creación del Gabinete numismático del Museo.

Centrando la atención en los datos referidos a la circulación y provisión de moneda, creemos que los datos son bastante significativos:

1. La práctica ausencia de moneda de tipo cartaginés, tan solo se menciona un ejemplar en el Museo de Tánger (como hemos visto), confirma el que antes del desarrollo de la monarquía mauretana, a partir de la Segunda Guerra Púnica, no existió uso de la moneda. Los dos descubrimientos conocidos y ajenos a su conservación en ambos Museos, el hallazgo del puerto de Melilla y el de Tánger, reflejan probablemente el pago de mercenarios, pero con toda probabilidad los mismos eran realmente procedentes de Hispania (como apunta la presencia de monedas de acuñación gaditana en el «tesoro de Tánger»).

2. Del rey Masinissa y sucesores, y de los primeros reyes mauretanos, nos referimos básicamente al siglo II a. C., hay alguna presencia de sus monedas en el territorio tangerino. Pero es sobre todo su presencia abundante en *Tamuda*, donde se manifiestan como de circulación mayoritaria normal en el siglo II a. C. Pero también se mencionan numerosas piezas de este tipo (26) como recuperadas en *Tabernae* (datos del informe de 1956), aunque además F. Mateu y Llopis señalaba el predominio en este lugar de piezas (28 a 22) anteriores a la conquista romana. Un hecho que apunta a la existencia en el lugar de una población mauritana relevante, que después sería sustituida por el *castellum* militar romano (al igual que en *Tamuda*).

   Sin duda en estos momentos comenzaron ya a circular las monedas de cecas hispanas, fundamentalmente las de *Gadir*, y también romanas republicanas, que alcanzarán su máximo desarrollo a lo largo del siglo I a. C. Así en este segundo periodo tenemos documentadas piezas hispanas, en un número muy limitado, en *Tingi* y su territorio, pero sobre todo en *Tamuda* en un número ya bastante elevado (con presencia también de *Malaca*, *Carteia*, *Castulo*, *Oset*, *Irippo, Eso* o *Segobriga*, algunas de ellas del periodo siguiente). Aparte se documentan piezas hispanas en *Lixus* (*Gades*), o en *Zilil* (*Carteia*), aunque estas piezas son tanto de este periodo como del siguiente (por lo general no se especifica en los informes). Las monedas hispanas muestran las fuertes relaciones económicas y humanas entre ambas orillas del Estrecho y mar de Alborán. Y también comienza a tener presencia la moneda romana, en cantidad más importante en *Tingi*, más modesta en *Tamuda*, pero también hay documentada su presencia en otros lugares: denario (sin especificar) en *Zilil*, un número importante (nueve en el informe de 1956) de *Tabernae*, un dato que consideramos un tanto confuso.

   Pero naturalmente, fueron las acuñaciones de las propias cecas locales de la Mauretania las que predominaron claramente en este periodo, con continuidad en el siguiente. En el caso de *Tamuda*, con el predominio de sus pequeños divisores (cuadrantes), seguidas de las monedas de *Tingi*, *Lixus* y *Semes*. En el caso del territorio de *Tingi*, a partir de las piezas de su Museo, parece muy evidente el predominio también de sus propias acuñaciones, seguidas de las de *Lixus* y de *Semes*. En los otros centros, una pieza de *Tingi* está documentada como aparecida en Dar Chaoui (informe del Museo de Tetuán de 1956), de *Lixus* (cinco bronces) en la propia ciudad, así como de *Tingi* (seis bronces). El papel de *Tingi* como ciudad relevante o capital regional parece apuntado por los hallazgos numismáticos.

3. El tercer gran momento de la circulación monetaria aparece atestiguado en la época de la monarquía de Juba II (25 a. C.-24 d. C.) y Ptolomeo (24-40). Aquí ya es indudable la existencia de un uso normalizado de la moneda, con presencia relevante tanto en el territorio tangerino como en el de Tetuán (*Tamuda*). De hecho, respecto a los centros antiguos los datos numismáticos reflejan su ocupación generalizada en estos momentos.

4. A partir de la época romana, la circulación monetaria muestra la evolución del uso de la moneda desde la época de Claudio, con la creación de la provincia romana de la Mauretania Tingitana, hasta el momento justo final de su existencia, con piezas de los emperadores Honorio y Arcadio. Respecto a los siglos I y II muestra un inicio de un volumen importante de circulación monetaria sobre todo a partir de la época del emperador Adriano.

5. Respecto a los siglos III y IV, se evidencia el predominio del siglo IV, lo que es muy evidente en el territorio tangerino, así como en *Tamuda*. Igualmente en ambos casos al siglo IV le siguen en número las acuñaciones del siglo III. Por otra parte, en la documentación el mismo hecho se manifiesta claramente en *Zilil*, además confirmado por las excavaciones más recientes (Depeyrot, *op. cit.*), en *Lixus*, en Qsar Saghir, y en parte también en *Tabernae*. El renacimiento constantiniano en el norte de Marruecos es muy claro a partir de las colecciones numismáticas de los dos Museos, pero el mismo aparece bastante sostenido en la segunda mitad del siglo IV. A raíz de los datos numismáticos parece claro que la ocupación romana en el norte de Marruecos era particularmente importante en el Bajo Imperio.

6. Una novedad que aportamos en nuestro trabajo viene representada por la presencia de moneda bizantina en el territorio. La misma se concentra en dos puntos, el primero de ellos es *Tingi*, pero también existe un segundo que es *Lixus*. Así aparecen piezas de Anastasio I (491-518), y de de Justiniano I (527-566) en Tánger, pero también dos piezas Justiniano I en *Lixus*, y un *solidus* del siglo VII. A su vez, de estos dos mismos lugares aparecen piezas mucho más tardías, como la de Juan I (969-976) en la primera ciudad (Ponsich, 1970: 387), o de Basilio I (867-886) en el segundo. Estos datos reflejan la existencia de una continuidad de las relaciones: en el primer caso, la ocupación de *Septem* por parte de Justiniano se manifiesta en la relación con esas ciudades costeras, que en gran parte también se produce más tarde en los siglos IX y X mostrando sin duda el comercio bizantino con esos dos puertos.

Bibliografía

Abad Varela, M. (1988): «Ceuta y su entorno en el Estrecho: relaciones económicas durante la antigüedad a través de la numismática», *Actas I Congreso Internacional El Estrecho de Gibraltar*, vol. 1. Madrid, pp. 1003-1016.

Depeyrot, G. (1999): *Zilil. I. Etude du numéraire*. Paris.

Gómez Moreno, M. (1922): *Descubrimientos y antigüedades en Tetuán*. Tetuán.

Gozalbes, E. (2016): «Hallazgos y colecciones numismáticas en el norte de Marruecos», *Actas XV Congreso Nacional de Numismática. Patrimonio numismático y museos*. Edición de P. Grañeda. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, pp. 1073-1086.

Gozalbes, E., y González Ballesteros, I. (2008): «Pelayo Quintero Atauri y la numismática antigua», *Actas XIII Congreso Nacional de Numismática*, vol. 1. Madrid, pp. 183-196.

Gozalbes, E., y Gozalbes García, H. (2013): «Un catálogo numismático del Museo Arqueológico de Tetuán (Marruecos) de 1956», *Gaceta Numismática*, 186, pp. 159-168.

Marion, J. (1967): «Note sur la contribution de la numismatique a la connaissance de la Maurétanie Tingitane», *Antiquités Africaines*, 1, pp. 99-118.

Mateu y Llopis, F. (1949): *Monedas de Mauritania*. Madrid.

Michaux-Bellaire, M. (1921): *Tanger et sa zone*. Paris.

Ponsich, M. (1970): *Recherches archéologiques a Tanger et dans sa región*. Paris.

Quintero, P. (1942): *Museo Arqueológico de Tetuán. Estudios varios sobre los principales objetos que se conservan en el Museo*. Tetuán.

Los museos y la arqueología al servicio del Estado: la Italia *risorgimentale*[1]

The museums and the archaeology at the service of the State: italian unification

Jonatan Jair López Muñoz (jonatanl@ucm.es)
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El año de 1870 supuso el culmen de la unificación italiana con la anexión de Roma al joven Estado. Su proclamación como capital de Italia y el traslado del Gobierno a dicha ciudad conllevó la puesta en marcha de todo un mecanismo político para intentar inculcar en la sociedad una nueva identidad cultural, un nacionalismo ahora italiano. Para ello, el Estado se sirvió del arte, de la arqueología y de los nuevos museos creados en territorio nacional, encontrando en los vestigios de la Antigüedad el justificante necesario para demostrar que sí existe un pasado común. Asimismo, los museos nacionales de arqueología tuvieron en estos años su auge, coincidiendo con una planificación museística para dar acogida a los abundantes restos arqueológicos. El estudio de los museos de época post-unitaria demuestra el marcado papel que desarrollaron como herramientas transmisoras de un discurso creado ex profeso centrado en la identidad nacional.

Palabras clave: Antigüedad. Identidad cultural. Museología. Nacionalismo. Roma. Siglo XIX. Unificación italiana.

Abstract: The year 1870 was the peak of the Italian unification with the annexation of Rome to the new State. Its declaration as the capital of Italy and the transfer of the government to Rome itself, entailed the launch of the whole political mecanism, which aimed at trying to instil a new cultural identity in the society, Italian nationalism. For this, the State made use of Art, Archaeology and new museums built in national territory, finding in the ancient remains the necessary support to demostrate that there is a common past. Likewise, in those years, the National Archaeology museums reached their peak, coinciding with a museum planification

[1] Este texto se enmarca dentro de mi tesis doctoral *España–Italia: La construcción de una identidad a través de los museos*, que realizo en el Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid con una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/02096) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

to accomodate the substantial archaeological remains. The study of post-unit age museums shows the important role that they devolp as transmission tools of a discourse created on purpose focused on the national identity.

Keywords: Antiquity. Cultural identity. Italian unification. Museology. Nationalism. Rome. 19th century.

Las últimas décadas del siglo XIX en Italia son decisivas en la configuración de su historia y de su futuro. Los sucesos históricos y políticos que se dan en estos años fueron determinantes para la conformación de un nuevo estado: Italia. Analizar dichas vicisitudes es de vital importancia para comprender las consecuencias políticas y las decisiones que afectaron a la creación y configuración de nuevos museos.

El *Risorgimento* de la nación italiana se establece como punto de partida. Marca un antes y un después en la configuración política y administrativa del país, afectando directamente al patrimonio cultural. Un proceso que inicia su culminación con la toma de Roma, su anexión al nuevo Estado y su posterior proclamación como capital del país. La incipiente institución de nuevos museos y la creación de organismos administrativos para el control y gestión de los hallazgos arqueológicos fueron ejemplos fehacientes del papel cultural que adquirió el Estado durante estos años, en los que la conformación del nuevo país estaba fraguándose.

El «renacer» de una nación: el *Risorgimento* italiano

En las décadas de 1860 y 1870, el destino de los diversos estados que coexistían en la península itálica se vio alterado y transformado. A través de un largo proceso se constituyó una nación, si bien heterogénea, bajo un mismo Estado.

La conciencia nacional se fue forjando a lo largo de todo el siglo XIX. Concretamente, es a partir de 1848 cuando aparece más arraigada, bajo un sentimiento más o menos generalizado, incrementándose hasta la Unificación. Esto fue posible gracias a la difusión de las ideas y escritos que defendían esta acción unitaria que, de manos de intelectuales italianos, impregnaron el movimiento nacionalista bajo la visión romántica del momento. Literatura, arte e historia se unieron para buscar un pasado común italiano; como medios de transmisión de unos ideales que se fundamentan sobre el glorioso pasado de la civilización romana. El país se debía mostrar como la península en la que se arraiga la latinidad (Veneziani, 2011).

En estos años, era objetivo prioritario comenzar a asentar en la población una identidad común a todos. Asimismo, encontraron en la Antigüedad el elemento para establecer un vínculo de unión entre los ciudadanos. Un nexo que puede llamarse sentimiento nacional. GiovanBattista Vico, en 1710, ya trataba de encontrar un argumento definitorio de la cultura italiana. En *De Antiquissima Italorum Sapientia e latinae linguae originibus eruenda*, Vico establecía tres elementos por los que se originó la nación italiana. Estas raíces se encontraban

en el conocimiento de los etruscos, en la filosofía de la Magna Grecia y en un lenguaje común, el latín[2]. Más de un siglo después, ya unificada Italia, el Gobierno tomará como fundamento de su identidad estos mismos conceptos que ya había expresado Vico en su obra principal, siendo la grandeza de los Etruscos el elemento primordial. Hicieron llegar a los ciudadanos estos antiguos vestigios a través de la creación de grandes e importantes centros museísticos, como lo fue el Museo Etrusco di Firenze, inaugurado en 1870. Durante su remodelación museológica y museográfica en 1880, el Dr. Vittorio Poggi, encargado de la nueva planificación y reorganización, expresaba al Ministro de Instrucción Pública y al Director General de Museos y Excavaciones que la colección etrusca era de peculiar importancia, pues «si aggiunge il maggiore interesse che i loro monumenti inspirano come archeologia nazionale, e la peculiare importanza che a buon diritto assumono per queste provincie, dove la loro associazione riviste veramente i caratteri d'un Museo di Storia Patria»[3].

Después, esto se verá acrecentado con la institución del Museo Nazionale Romano a finales de la década de 1880, donde la Antigüedad etrusca adquiere cada vez una mayor preponderancia, ya sea en los estudios científicos o en su marcado papel identitario.

Para la implantación paulatina del sentimiento nacionalista el Estado configuró una serie de acciones con las que ir creando una implicación ciudadana. Promovió este sentimiento a través de aquellos monumentos que exaltaban la historia nacional y común. Un argumento que tenía que ir poco a poco asentándose en la opinión pública. Se sirvieron de artistas y estudiosos, haciéndolos partícipes de esta nueva identidad cultural. Fueron los encargados de crear, ahora, nuevos símbolos o, también, rescatar aquellos del pasado para darles un nuevo sentido en el presente (Ciucci, 1984). De esta intención viene el hecho de que el Estado viera en los museos una oportunidad para transmitir directamente un concepto a los ciudadanos. Los vestigios arqueológicos, bajo un discurso nacionalista, fueron expuestos para mostrar al visitante las raíces que comparten todas las provincias del país. Un pasado común que se remonta a la prehistoria y se consolida con la gran civilización etrusca y, finalmente, con el Imperio Romano.

Roma. Identidad cultural en la capital estatal

«Ora questo pensiero curioso, incesante, irrrefrenabile [...] era tanto più necessario in Roma diventata sede del Regno d'italia, che essa non salderà davvero nel seno suo l'uno coll'altro i membri della nuova nazione che l'ha rifatta suo capo, se appunto il pensiero moderno non la penetra tutta e non la trasforma; rinnovazione, della quale il germe sta già nell'antico nome e nel genio italico della sua cittadinanza, ed il lievito nell'affluenza sempre maggiore degli italiani di ogni altra provincia» (Bonghi, 1876: 9).

---

2 Veneziani, *op. cit.*: 33-34.

3 Archivio Centrale dello Stato (de ahora en adelante ACS) (Roma), Direzione Generale di Antichità e Belle Arti (de ahora en adelante Dir. Gen. AA. BB. AA.), 1.º Versamento (de ahora en adelante 1.º Vers.), 1860-1890, legajo 223, fascículo 70-6.

El cambio drástico que sufre esta ciudad marca un giro radical en su desarrollo. De capital pontificia pasa a ser capital de Italia. Genera en toda la población un frenesí por lo nuevo. Aún con temor por lo desconocido, el pueblo deseaba pertenecer de manera oficial al nuevo estado unitario. Quedó demostrado en un referéndum, celebrado el 2 de octubre de 1870 en la Región de Lazio, cuya respuesta fue un rotundo sí. De esta forma, Roma quedó anexionada a Italia mediante la Ley promulgada por el rey Víctor Manuel II el 9 de octubre (Benedetto y Rendina, 2004).

El proceso de traslado de la capital desde Florencia a la ciudad de Roma se aprueba el 3 de febrero de 1871[4]. A través de este proceso, se trasladaron el gobierno, la corte y el cuerpo diplomático. No se trataba solamente de implantar en una misma ciudad el gobierno central, sino que también había que establecer un gobierno local. Roma, al haber estado siempre controlada directamente por el Papa, carecía de lo que podría ser un Ayuntamiento (siendo lo más parecido la administración ejercida por el camarlengo), por lo que hubo que crear este cuerpo político para administrar y gobernar Roma, ya convertida capital.

El traslado de los órganos estatales de gobierno impuso una reordenación de los edificios públicos de la ciudad. No solo se tuvo que organizar este aspecto, sino que tuvieron que iniciar un proyecto constructivo para dar cabida a todo el aparato gubernamental. Estado y Ayuntamiento tenían que dar cobijo a un extenso personal encargado de la administración y de la gestión tanto de la nación como de la ciudad. El reacondicionamiento y reparto de los edificios de propiedad papal suplió estas exigencias en un primer momento (D'Arrigo, 1970). El traspaso de propiedad, de manos del Vaticano al poder estatal, fue debido, sobre todo, a las leyes y dictámenes de expropiación de edificios eclesiásticos, algo impensable hasta el momento y que nunca, quizá, se habría llevado a cabo en este territorio si no hubiese sido por el cambio político. Con la Ley n.º 1402, de 19 de junio de 1873, se eliminaron las corporaciones religiosas y se procedió a la enajenación de sus bienes[5]. Entre ellas, una de las más poderosas y con gran influencia en Roma se vio gravemente perjudicada y perdió su vasto patrimonio histórico-artístico. La Compañía de Jesús dejó en manos del Estado italiano gran cantidad de bienes inmuebles, con sus preciados tesoros que ellos contenían. El Collegio Romano y el histórico Museo Kircheriano son fidedignos ejemplos del enorme patrimonio cultural que ahora debía custodiar y administrar el Gobierno. Este gran complejo, junto con aquella cámara de maravillas, se dispusieron para servir a la cultura nacional (Mangani, 2015).

Controlado este proceso, quedaba la gran empresa de reformar y rehabilitar Roma. Dar a la ciudad el aspecto de capital del Reino, siendo la ciudad más importante del país. Capital política, Ayuntamiento de una de las ciudades más relevantes e históricas del mundo y sede

---

4 Mediante la Ley n.º 33, de 3 de febrero de 1871.

5 El artículo 22 establece: «I libri, i manoscritti, i documenti scientifici, gli archivi, i monumenti e gli oggetti d'arte o preziosi per antichità, che si trovano negli edifizi appartenenti alle case religiose soppresse in Roma, saranno dati, previo accordo col Ministro della Pubblica Istruzione, alle biblioteche, ai musei o ad altri istituti laici esistenti nella detta città. [...] Sarà cura del Governo provveduto alla conservazione degli edifici altri stabilimenti ecclesiastici di case soppresse, segnalati per ricordi storici, per importanza monumentale, artistica o letteraria». Bajo este enunciado el Estado pasó a ser propietario de una gran cantidad de bienes culturales. Ahora, todo este patrimonio que había pertenecido durante siglos a eclesiásticos, pasó a disposición y disfrute de la ciudadanía.

del catolicismo, Roma requería de una urgente intervención. «Roma debe ai Papi la sua miseria, la sua ignoranza. I Papi per averla soggetta l'hanno voluta mendicante, codarda e l'hanno perciò condannata all'odio e alla superstizione» (Caracciolo, 1956: 5).

Estas palabras eran pronunciadas por la mayoría de los romanos que querían el cambio para su ciudad. Por este motivo, dejaron en manos del Estado la labor de recuperar el esplendor que en la Antigüedad había tenido Roma, comenzando, así, un gran proyecto de saneamiento, adecuación y recuperación de la ciudad: «In questa Roma, di cui una delle vaghezze principali è l'infinito di memorie, che ogni sua strada, ogni sua casa, ogni sua piazza, ogni nome, così per dire, risveglia nel pensiero – un infinito cui la mente s'abbandona senza sforzo, come nave, in un mare tranquillo, sospinta dall'onda –quante volte mi son chiesto– oh! Che cosa s'è fatto prima d'ora, prima di quelli che hanno preceduto noi in questo loco, nel quale noi tentiamo oggi un tempio di libertà e di scienza?» (Bonghi, *op. cit*.: 25).

Roma, establecida como capital del país, debía consolidar los ideales unitarios y/o nacionalistas. Esto debía hacerlo a través de sus propias características y valiéndose de sus propios recursos. Sirviéndose de su historia particular, de la creación de monumentos representativos y de la documentación de las más importantes y arduas empresas históricas en las que se había visto involucrada, serviría para la creación y consolidación de la llamada «ideología de Roma Capital» (Ciucci, *op. cit*.: 221). Y es que Roma había pasado a ser considerada como centro ideológico y político de un nuevo Estado. Privilegiada, o no, por este suceso, tenía que actuar en consecuencia y asumir el papel que las vicisitudes históricas le habían impuesto. Como centro de representación estatal, su papel fue recuperar su memoria y servir, una vez más, de ejemplo para las demás ciudades.

La tradición histórica de Roma sirvió de baza para asentar en la ciudad al Estado y proclamar su capitalidad. La ciudad cuenta con una importancia moral que se remonta a siglos atrás bajo una fuerte historia que promueve unidad. Roma: potencia histórica, cuna de un imperio, cuna del catolicismo y, ahora, capital de una nación (Caracciolo, 1956). De esta manera pretendieron devolver el significado primigenio que tuvo dicha ciudad hace unos dos mil años o, como reivindicaba Michele Coppino en 1876, ministro de instrucción pública, «restituire Roma all'Italia, essa appartiene all'intiera Nazione, la quale esige dal governo di S. M. la più severa tutela dei monumenti che sono per la patria il più glorioso retaggio. [...] la suprema importanza di tutto ciò che rimane dell'antica Capitale del Mondo non può mai e per nessun conto venir paragonata alla grandeza delle memorie che sono il vanto di quasi tutte le provincie d'Italia»[6].

Una reivindicación enérgica de la importantísima historia cultural de Roma y por la que se tienen que sentir orgullosas todas las regiones del país, no sólo por ella sino por todas las antigüedades que aún conserva y dan fe de aquel pasado glorioso que ha vuelto a ser recuperado.

---

6 ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 81, fascículo 109-14.

La arqueología, una ciencia que «nace en nuestra casa»[7]

Después de todas las vicisitudes políticas que se desarrollan en Roma, comienza en la ciudad un proceso de transformación. Necesitaba varias remodelaciones que hiciesen de sí una capital europea. Y de ello eran conscientes tanto el Ayuntamiento como el Estado Central.

«Ma è necessario e possibile, ed è desiderabilissimo, che la vita intellettuale d'Italia, operosa in tutte quante le parti della penisola, trovi in Roma non solo una corrispondenza perfetta, ma anche uno specchio nel cui foco s'appunti, una fucina nella quale si ritempri, una inducine su cui si martelli; a dirla altrimenti, trovi in questa città gloriosa e predestinata all'imperio il mezzo di quei contatti potenti che mantengono feconde le grandi unioni di popoli e senza i quali nessuna nazione è ora in grado di dar frutti corrispondenti alla speranza propria e all'altrui aspettativa» (Bonghi, *op. cit.*: 9-10), decía el Ministro de Instrucción Pública en su discurso inaugural de los museos y de la Biblioteca Nacional instituidos en el Collegio Romano en 1876. Se potencia, por tanto, de manera superlativa la cultura a través de congresos y actividades a los que asisten estudiosos de ámbito internacional. Reuniones en las que las empresas arqueológicas y sus hallazgos ocupaban en muchas ocasiones el tema central de estudio y discusión. Excavaciones arqueológicas producidas, en gran parte, a causa de las reestructuraciones, ampliaciones y edificaciones que trataban de adaptar la ciudad a las necesidades de la metrópoli (Vannelli, 2001).

Como ciencia que había nacido en Italia, la arqueología tomó durante estos años una gran importancia y una consideración muy alta dentro de la Academia italiana. Así lo confirmaba el prehistoriador Luigi Pigorini (fundador del Museo Preistorico ed Etnografico) en una carta al ministro de instrucción pública Ruggero Bonghi, en la que le aportaba «alcune considerazioni sulla convenienza e sul modo di dare all'archeologia preistorica il maggiore sviluppo e il più utile indirizzo» y reconocía que «l'archeologia preistorica viene pure in Italia elevandosi al rango di scienza»[8].

La producción científica sobre dicha disciplina acaparaba los títulos de numerosos congresos nacionales e internacionales, así como de publicaciones periódicas. Todos los hallazgos que se producían en las excavaciones, ya fuese en Roma, en su provincia o en otras, proporcionaban un valioso material de interés para todos los ciudadanos. Asimismo, todas las actividades relacionadas con la arqueología quedaban recogidas por los expertos en memorias anuales. La Accademia dei Lincei daba noticia en sus actas *Notizie degli scavi di antichità* de los restos arqueológicos que eran hallados en las empresas arqueológicas del país[9], o el propio *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* que, publicado a partir de 1872, recogía en sus páginas tanto los nuevos descubrimientos arqueológicos como las adquisiciones que por parte del Ayuntamiento de Roma se realizaban.

---

7 Domenico Berti, ministro de Instrucción Pública en 1866 sobre la institución de la Escuela de Arqueología de Pompeya (ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Vers., 1860-1890, legajo 167, fascículo 343-1).

8 ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 316, fascículo 187-32.

A consecuencia de todos los trabajos realizados en la ciudad, siendo la remodelación urbanística un importante objetivo, surgieron sin cesar nuevos yacimientos arqueológicos repletos de descubrimientos de grandísimo valor. Éstos sirvieron de acicate para promocionar la importancia cultural, para afirmar la elección de Roma como capital y para difundir «la idea de que había un Patrimonio histórico-arqueológico nacional» (Romani, 2016: 59).

La arqueología y los vestigios que surgían de estos yacimientos sirvieron como testimonios, como documentos de la historia con los que recuperar la evolución de la civilización de la nación, de Italia. Desde la prehistoria hasta la época del Imperio Romano, los investigadores y expertos pudieron recoger en los museos un discurso historiográfico para mostrar el proceso que había configurado la patria italiana (Curzi, *op. cit.*). Un interés que, además, fue surgiendo en la mayoría de las regiones italianas. Sus habitantes querían saber cómo había sido el progreso y el recorrido que en la historia habían tenido sus antepasados, cómo fueron las costumbres y cómo se desarrollaba la cotidianeidad en los pueblos primitivos o en aquellos más desarrollados. Esto impulsó no solo la creación de numerosas instituciones culturales, sino que reafirmó progresivamente la importancia dada a la arqueología como muestra de identidad. Se consolidó también el papel del Estado como organismo protector del patrimonio nacional, asegurando, de esta manera, el progreso civil y cultural de la nación. Reforzando y asegurando el conocimiento de la larga y prestigiosa evolución de la civilización italiana (Romani, *op. cit.*).

El Estado italiano: benefactor de la «Historia Nacional»

«Siamo per eccellenza la terra delle memorie e dei monumenti; ed uno dei compiti che ci si impone, e che l'opinione generale del mondo attende da noi, nel nostro risorgimento, è quello di esserne solerti indagatori e gelosi custodi nell'interesse universale della civiltà. Interesse eminente di scienza per tutti indistintamente; interesse non meno elevato di decoro, di onore, per noi in particolare»[10]. Con estas palabras, el Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública recogía la propuesta hecha por el ministro para la creación de un órgano administrativo encargado del patrimonio histórico y artístico de la nación. Eran conscientes, como afirmaba, del vasto patrimonio cultural que tenían que proteger, conservar y estudiar, por lo que ahora, más que nunca, debían crear una férrea estructura administrativa para tener conocimiento de todo aquello que se producía en cada una de las provincias del país. Esto era la herencia que habían recibido por su *risorgimento*, por unificar los antiguos estados y repúblicas que conformaban la península itálica durante siglos a lo largo de las épocas pasadas. Pero, aun siendo conscientes de todo el trabajo y logística que debía crear el Gobierno y, en específico el Ministerio de Instrucción Pública, sabían que era, además de un tesoro cultural, un tesoro nacional. En sentido unitario. Con él, podían inculcar un sentimiento común por el que sentirse orgullosos.

---

9 Curzi, 1998: 51-52.
10 Sobre la institución de la *Direzione generale degli scavi e delle antichità del regno* (Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, 31-01-1875, p. 173).

Todo este empeño por parte del Estado italiano fue costoso y fue construyéndose con el paso de los años. A pesar del intento de idealización nacional del patrimonio cultural, no fue suficiente para generar en los italianos un concepto unitario de patrimonio italiano. El hecho de que cada ciudadano identifique como propio su patrimonio local y no el de toda la nación, se debe a que las raíces históricas de cada región son tan antiguas como las del Estado unitario. Italia tuvo que constituir dicha organización administrativa en base a las antiguas características políticas. Estuvieran más o menos de acuerdo, el Estado centralizó todos los bienes, haciéndose cargo de su tutela y protegiéndolos de los sentimientos regionalistas. La solución fue crear un control a través de departamentos provinciales, conocidos como *Soprintendenze*. Estas administraciones eran las encargadas de la tutela del patrimonio, tanto el perteneciente al Estado como el de la región, la provincia o el municipio (Benedetto, y Rendina, *op. cit.*).

Para llevar a cabo dicho cometido, el Ministerio de Instrucción Pública, con Real Decreto n.º 2440, de 28 de marzo de 1875, instituyó la máxima autoridad administrativa que se haría cargo de todos los museos y excavaciones. La Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno, estando en su dirección «uno de los mejores arqueólogos clásicos de la época» (Romani, *op. cit.*: 58). Esta administración recibía toda noticia sobre cualquier museo y controlaba cualquier tema relativo a la arqueología. Además, quitó la custodia del patrimonio cultural a las provincias y a los ayuntamientos, debiendo realizar una solicitud aquellas administraciones que quisiesen volver a tener parte del control. Bajo la aprobación del Ministro y del Director General, se instituyeron desde 1870 a 1876 cantidad de museos nacionales con los que, además de conservar y proteger el patrimonio cultural de la nación, creaban instituciones culturales que servían para inculcar a los ciudadanos el sentimiento unitario. Asimismo, las colecciones del museo configuraban una unión entre los ciudadanos y el valor cultural e histórico de Italia y de la civilización. Una manera de incrementar la relación histórica y de originar una interconexión entre historia, arte e, incluso, naturaleza. Así, los museos actuaron de transmisores, conectando al visitante con la colección en ellos expuesta y siendo las piezas históricas y artísticas el contexto y el discurso. Sirvieron los museos como un espacio novedoso en el que poder hacer ahora partícipes de la historia a los ciudadanos, convertirlos en habitantes del museo y conocedores de su pasado (Cecchini, 2013).

Los museos de Arqueología y su función político-cultural

Desde la llegada del Gobierno y la proclamación de la capitalidad de Roma, hemos notado los grandes cambios que sufrieron tanto la administración estatal como la morfología de la propia ciudad. En cuanto a cultura se refiere, el Ministerio de Instrucción Pública comenzó a plantearse qué hacer con todos los bienes culturales que habían surgido durante los últimos años. «Ora che l'Eccellenza Vostra con tanta saviezza e costanza di propositi ha saputo riordinare nel nostro paese ciò che si chiama il servizio archeologico, schiudendo così la via ai maggiori e più profittevoli studi sulle antichità nazionali»[11].

11 ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 316, fascículo 187-32.

Con estas palabras, en 1875 el futuro director del Museo Preistorico ed Etnografico alababa el trabajo realizado por el ministro Ruggero Bonghi en cuanto a la difícil labor de reordenación del patrimonio cultural italiano ahora unificado. La solución adoptada por el Estado fue la creación de nuevos museos para conservar de manera adecuada el tesoro histórico, brindar el acceso a los investigadores para incrementar el estudio sobre las antigüedades nacionales y proclamar la importancia histórica y artística de las vetustas piezas que ahora veían la luz.

Más allá de concebir a los museos como simples contenedores donde conservar o almacenar objetos, el Gobierno los percibió como herramientas ideológicas. Vías eficaces a través de las cuales infundir una nueva identidad cultural. Roma había adquirido el papel de «ser capital de la historia y del arte» (Bernini, 1997: 7). En Roma, los museos, sobre todo los de Arqueología, estuvieron considerados como vehículos para llevar a cabo esta idea: inculcar el sentimiento nacional y reafirmar la importancia de la ciudad. «Così il pensiero d'Italia e della comune coltura della nazione penetra tutti i suoi istituti e li eleva più in alto» (Bonghi, *op. cit.*: 22), afirmaba el ministro R. Bonghi durante su discurso inaugural para la institución de los museos en el Collegio Romano. Los museos, si miramos más allá de sus usuales funciones (conservar, investigar, gestionar…) encontramos otras que se potencian en momentos cruciales para la historia de un país, momentos en los que se producen circunstancias políticas determinantes para el devenir de la nación. Es en este instante en el que se encontraba Italia. Si potenciaban la creación de los museos, no encontrarían solamente en ellos un aceptar generalizado en beneficio de la cultura y de la ciencia. El Estado tenía una doble intención: hacer conocedores a sus ciudadanos del glorioso pasado común italiano. Al visitar un museo, cada persona experimenta sentimientos y opiniones diversos cuando emprende el recorrido. Esto además se ve motivado por la influencia e importante papel que ejercen sus directores (como museólogos y museógrafos) en los discursos museísticos y en el propio diseño de la exposición, siendo vitales para la transmisión del mensaje. En relación con este concepto, en el último tercio del siglo XIX, los planteamientos metodológicos de los prehistoriadores y arqueólogos italianos estaban fuertemente vinculados con el pensamiento positivista (Romani, *op. cit.*). Como defendía el positivismo, el conocimiento se obtiene a través de la experiencia, siendo los sentidos los verificadores del enunciado. Las piezas arqueológicas, dispuestas en los museos como verdades del pasado y de una identidad común, conseguían implicar al visitante, creando una conexión entre espectador y colección, haciéndolo sentir partícipe y protagonista de aquello que observaba y que narraba el museo (Pigozzi, 2013). Los ciudadanos, los italianos, sentían la necesidad de redescubrir su pasado, identificar sus propias raíces, como algo innato a su identidad, recuperando una genealogía, quizá perdida, la cual revalorizar. El sentimiento de la dignidad nacional había vuelto a ser reivindicado como un medio que debe compartirse y con el que contribuir al progreso colectivo (Troilo, 2005).

Debido a la tardía anexión de Roma a Italia, en 1870 el Estado italiano encontró una ciudad que, a pesar de ser capital del Reino, estaba desprovista de importantes instituciones culturales. Los museos, las galerías y las bibliotecas que se daban en la ciudad pertenecían al Vaticano o al Ayuntamiento, pero ¿qué poseía el Gobierno en su ciudad capital? Tratándose de un país joven y con una capital de reciente proclamación, una vez

asentado y organizado, el Estado comenzó con un intenso proceso para otorgar tanto a la ciudad como al país nuevas entidades culturales en beneficio de todos. A partir de 1873, cuando es aplicada la ley de supresión de las congregaciones religiosas, la Administración empezó a reordenar todo el patrimonio cultural de las principales órdenes eclesiásticas que, ahora, estaba bajo su posesión. El Collegio Romano, perteneciente a la Compañía de Jesús hasta este momento, pasó de ser un centro asociado a la religión a un centro de la cultura. Como ya se ha anunciado, en dicha fábrica se albergaba, a modo de *wunderkammer*, una colección formada por Athanasius Kircher en el siglo XVII (Curzi, *op. cit.*).

El Estado italiano, consciente de la valía y riqueza de la prestigiosa colección, decidió reordenarla y abrir el Museo Kircheriano, alojado en el tercer piso del edificio. En 1875 el Ministerio de Instrucción Pública se puso a trabajar en este proyecto, concibiendo la institución «come un embrione di quello, che dobbiamo andare ordinando, e sviluppando intorno ad esso [la ciencia arqueológica]». Una institución que «chi considera bene il Museo Kircheriano, vede piuttosto distratto tra molti intenti, che adatto a compierne alcuno, piuttosto curioso per varietà di oggetti pregevoli e persino preziosi, che veramente compiuto rispetto ad alcuno studio, od erudizione», relataba el ministro Bonghi al rey Vittorio Emanuele II en julio de 1875, haciendo un resumen de la gran diversidad de obras históricas y artísticas que almacenaba pero, también a modo de queja por su desorganización. Una colección formada por restos prehistóricos, numismática, inscripciones cristianas y paganas, diversos utensilios de bronce, arcilla, restos de mosaicos y pinturas, etc., siendo urgente una reorganización científica de la misma para crear un discurso coherente, el cual transmitir a los futuros visitantes[12].

El profesor Francesco Gamurrini, comisario de Antigüedades de la Región Superior, junto al director general Giuseppe Fiorelli, anunciaron al ministro Bonghi que la colección del Museo Kircheriano serviría para formar otras instituciones museísticas, pudiendo tomar esas piezas que «dovrebbero passare nella nuova sede del contiguo Museo Italico». Con esta propuesta, los máximos dirigentes del patrimonio italiano proponían al ministro no sólo la inauguración del Museo Kircheriano, sino la creación de otros tres museos con los que poder solucionar los problemas que impedían atisbar la gloriosa historia nacional.

«[…] Valga l'esempio di nazioni straniere, che […] supplendo alla mancanza delle tradizioni, sono state in grado di ottenere dalla vista generale degli oggetti raccolti quello, che dalla parziale e separata non avrebbero potuto dedurre», confirmaba el ministro Bonghi sobre el objetivo de las nuevas tres propuestas de museos junto con la reapertura del Kircheriano, capaces de aunar, por medio de la cultura y de la Antigüedad, y como otros países extranjeros, una serie de tradiciones que valiesen para fortalecer el sentimiento común italiano. Continúa, «laonde parmi sia dovere ed interesse sopra ogni altri del Governo della Maestà Vostra, il quale attende allo incremento degli studi storici, l'agevolare tali confronti, in tutto ciò che riguarda lo stato dell'arte e della civiltà dei vari popoli, che abitarono l'Italia innanzi la costituzione del Romano Impero; cioè a dire, prima che la vita pubblica e privata, perduto il proprio e distintivo carattere, si fosse trasfusa in quella di Roma».

---

12 Citas: ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 319, fascículo 193-1.

La institución de los nuevos museos Preistorico ed Etnografico, Italico y Lapidario, como proclama R. Bonghi en su relación al Rey, no sólo pretendía reordenar la colección kircheriana y crear nuevas instituciones museísticas. Estos nuevos centros museísticos servirían para crear una historia que recogiese desde los vestigios más antiguos, provenientes de las lejanas edades de la piedra, del Bronce o del Hierro hasta la época clásica, como ejemplo del mayor esplendor y desarrollo de la civilización italiana que habitó no solo la península sino gran parte del mundo entonces conocido[13].

Estos nuevos tres museos, alojados en el mismo edificio, tendrían continuidad cronológica en un discurso donde las lagunas no tuviesen lugar. Sirve de ejemplo la propuesta de crear con la colección numismática «un medagliere, che intera ne rappresenti la storia del sistema monetario italiano dalle età più remote a tutto lo svolgimento della grandeza latina. Per tal modo sempre più intimo e completo apparirà il nesso scientifico e cronologico fra i diversi Musei istituiti nel Collegio Romano, e il medagliere guiderà lo studioso dalle manifestazioni dell'arte e della vita italica antica ad ammirare ed interpretare le opere del genio latino»[14].

Con ello, el Collegio Romano se convertiría en un centro de promoción cultural. Disponiendo de colecciones tan importantes, las cuales se incrementaban con la llegada de nuevos fondos provenientes de los yacimientos arqueológicos, y sirviéndose del trabajo de investigadores de tan alto nivel al servicio del Estado, pudieron configurar paulatinamente unos discursos que inculcaran la nueva identidad cultural nacional.

La idea de Luigi Pigorini de fundar un museo de prehistoria venía desde que era estudiante y cuando comenzó a entrar en contacto con los primeros protagonistas que iniciaron en Italia los estudios prehistóricos. Durante la década de 1860, en la Italia septentrional tuvieron los primeros hallazgos de estructuras prehistóricas cercanas a los lagos y demás zonas. Dada la trascendencia de tales descubrimientos, comenzaron a surgir asociaciones y congresos con el fin de difundir las investigaciones producidas por estos hechos, como a promover el conocimiento de los materiales e intentar resolver problemas sobre la cronología de tales piezas (Mangani, *op. cit.*). Desde bien temprano, Pigorini comenzó a insistir al Ministerio de Instrucción Pública para la creación del Museo Preistorico. Había formado una importante colección prehistórica junto a otros profesores e investigadores del campo. Si ésta se juntaba con las piezas pertenecientes al Museo Kircheriano, Pigorini conseguiría «dare all'archeologia preistorica il maggiore sviluppo e il più utile indirizzo». Para tal fin, el apoyo del Estado era fundamental, por lo que propone al ministro Bonghi «un Museo Italiano di Archeologia Preistorica dovrebbe, a parer mio, contenere anzitutto le reliquie di ciascuna delle tre età della pietra, del bronzo e del ferro raccolte in tutte le regioni italiane, e di preferenza nel territorio di Roma, volendosi in Roma istituire il museo medesimo… Solo per questa via potremo riuscire a stabilire se le reliquie delle diverse età di ciascuna regione svelino uno stesso popolo, fattosi più civile per proprio sviluppo, o attestino famiglie diverse ammiglioratesi per influenze delle immigrazioni straniere, ipotesi l'una e l'altra vivamente discusse e ben lungi dall'essere risolute».

---

13 Citas: *Ídem*.
14 *Ídem*.

No solo ofrecía al Gobierno la oportunidad de crear un nuevo museo nacional que recogiese vestigios de todas las regiones, sino que se centraría en Roma. Un museo con un claro objetivo, remontarse a los más remotos orígenes del pueblo italiano para hallar la identidad común mediante la investigación arqueológica. El beneficio, por lo tanto, para el Estado era doble: estudiar la prehistoria de todo el país y aumentar la preeminencia cultural de la capital del reino[15].

Prosiguiendo con la relación de los nuevos museos instituidos en el Collegio Romano, el Museo Italico estaba destinado «affinché gli anelli storici si succedano con il loro ordine naturale, designati e formati dalla verità e dalla lealtà dei monumenti», es decir, a ofrecer una continuidad en el discurso histórico de estos museos encargados de transmitir la historia nacional. Es de notar la importancia del nombre otorgado a este museo. Italico, haciendo referencia a lo perteneciente de todo el país y a su historia. «L'istituzione del Museo Italico nella stessa città di Roma, centro e fonte degli archeologici studi, e dove si ammira tanta copia di antichi monumenti, apparisce l'opera più adatta a conseguire il fine proposto. Ed è pur bello e giusto che qui, dove l'italica civiltà compiva per violenza il suo ciclo fatale, e tramontava per sempre, i suoi nobili avanzi trovino degno e affettuoso rifugio, e rivelando il genio antico, siano il lieto augurio al moderno progresso della scienza e dell'arte».

Justificando que Roma fue la cuna de Italia, de la civilización itálica, no podría ser de otra manera sino con la construcción de un museo dedicado solamente al pasado glorioso de la nación y ubicándolo en la capital. Si bien, como dice el ministro Bonghi, esto beneficiaba al progreso de la ciencia y del arte, beneficiaría también al asentamiento y a la aceptación de la capitalidad de Roma. Un museo que, según él, no sólo era en provecho de la ciencia o del arte, sino que era «richiesta dalla stessa storia d'Italia». En él se habrían expuesto piezas artísticas, industriales, objetos de la vida cotidiana y relacionados con el idioma, importante elemento con el que establecerán en el último museo todo un discurso museológico que habría girado en torno a la lengua como medio de comunicación[16].

Si el Museo Italico fue concebido para mostrar «la vita antichissima dei padri nostri, fino a toccare i principi della storia di Roma», el Museo Lapidario habría albergado la colección epigráfica con la que «farsi penetrare negli intimi congegni ed ordini della vita pubblica e privata dei Romani», mostrando lo cotidiano, cómo se desenvolvían los habitantes de entonces en su quehacer diario, consiguiendo el Reino y el Estado «accrescere splendore alla Capitale del Regno, da fare avanzare gli studi della romana epigrafia […]».

A modo de «santuario», el museo concluiría el recorrido histórico en la gloriosa época romana. Expondría todas las inscripciones que ya poseía el Estado y aquellas que

---

15 Citas: ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 316, fascículo 187-32.
16 Citas: ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 319, fascículo 193-1.

eran halladas en las continuas excavaciones arqueológicas. Con este museo epigráfico, el Estado conseguía ratificar, una vez más, un testimonio nacionalista mediante el uso de la arqueología[17].

Estas dos últimas instituciones, el Museo Italico y el Museo Lapidario, a pesar del esfuerzo y la iniciativa mostrada por el Estado para su institución y formación, sólo quedaron en proyecto. En 1879, el entonces director del Museo Kircheriano, Ettore di Ruggiero, en su correspondencia con el director general de Museos y Excavaciones G. Fiorelli, menciona que la Galería Lapidaria aún no estaba abierta al público, encontrándose, cuatro años después del proyecto, incompleta y sin haber finalizado, aún, los trabajos de adaptación para colocar las grandes estelas o inscripciones[18]. En cambio, la vida del Museo Preistorico ed Etnografico, dirigido por Luigi Pigorini, tuvo un gran desarrollo tanto en el aumento de su colección como en la ampliación de su sede.

Paulatinamente, como indican los documentos, el museo dirigido por Pigorini fue adquiriendo diversas salas pertenecientes al Museo Kircheriano, a pesar de encontrarse saturado por servir de almacén a los restos arqueológicos pertenecientes al Estado. Lamentablemente, la histórica colección del Kircheriano se fue disgregando de forma progresiva, fusionándose con otros museos, como el Preistorico ed Etnografico y, más tarde, en la década de 1880, viéndose obligado a mover el grueso de su colección en pos de la formación del gran Museo Nazionale Romano, inaugurado en 1889.

La proyección y creación de tantos museos que promovió el Estado durante los primeros años de su *risorgimento*, sin la debida planificación y organización previas, originaron muchos museos pequeños y de corta duración, siendo necesario el cierre de la mayoría de ellos o, incluso, sin llegar a celebrarse la inauguración. A partir de 1882 el Estado vio necesaria una reestructuración y reorganización de sus planes museográficos y de su patrimonio. Los almacenes que poseía tanto el Gobierno como el Ayuntamiento de Roma se hallaban totalmente saturados, además de encontrarse en unas condiciones pésimas, las cuales afectaban a la conservación de las obras arqueológicas (Curzi, *op. cit.*).

No obstante, la influencia que ejerció el Estado en la configuración de toda una estructura administrativa para la cultura de la nación ayudó a crear un sistema museístico potente, el cual se fue acrecentando con el pasar de los años. Como hemos podido comprobar con los ejemplos aquí comentados, la importancia dada a la arqueología en estos primeros años con la creación de un gobierno asentado y fuerte, y desde la proclamación de Roma como capital del reino, originó un gran avance científico en materia de Antigüedad, sin olvidar, como nos relatan las fuentes, el marcado carácter nacionalista con el que eran instituidos los museos en la Italia *risorgimentale* en busca de una nueva identidad cultural.

---

17 Citas: *Ídem*.
18 ACS, Dir. Gen. AA. BB. AA., 1.º Ver., 1860-1890, legajo 326, fascículo 198-7.

Bibliografía

Benedetto, G. di, y Rendina, C. (2004): *Storia di Roma moderna e contemporanea. Dal saccheggio dei Lanzichenecchi alla Controriforma, dalla Rivoluzione francese alla Restaurazione, da Roma capitale alla metropoli del terzo millennio*, Roma: Newton & Compton.

Bernini, D. (1997): «Origini del sistema museale dello Stato a Roma», *Bollettino d'Arte*, suplemento al n.º 99.

Bonghi, R. (1876): *La Bilioteca Vittorio Emanuele e i musei. Discorso inaugurale di Ruggero Bonghi*. Roma: Tip. Barbèra.

Caracciolo, A. (1956): *Roma Capitale. Dal risorgimento alla crisi dello Stato Liberale*. Roma: Edizioni Rinascita.

Cecchini, S. (2013): «La tutela attraverso il museo: Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori dal parlamento», *Annali di critica d'arte*, n.º 9, pp. 103-116.

Ciucci, G. (1984): *Architettura e urbanistica: uso e trasformazione della città storica*. Venecia: Marsilio.

Curzi, V. (1998): «Per una storia dei Musei di Roma: il dibattito sui Musei archeologici e l'istituzione del Museo Nazionale Romano», *Ricerche di Storia dell'arte*, n.º 66, pp. 49-66.

D'Arrigo, G. (1970): *Cento anni di Roma Capitale*. Roma: Franco Spinosi Editore.

Mangani, E. (2015): *Il Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Luigi Pigorini*. Roma: Espera.

Pigozzi, M. (2013): «Bologna, identità nazionale e realtà municipale: i nuovi musei», *Annali di critica d'arte*, n.º 9, pp. 239-251.

Romani, A. (2016): *Los comienzos de la Arqueología prehistórica en Italia*. Madrid: Casimiro.

Troilo, S. (2005): *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*. Milán: Electa.

Vannelli, V. (2001): *Roma, Architettura. Da città dei papi a capitale d'Italia*. Roma: Kappa.

Veneziani, M. (comisario) (2011): *Alle Radici dell'Identità Nazionale. Italia Nazione Culturale*, *Muestra celebrada en Roma, Complesso del Vittoriano, del 17 de marzo al 2 de junio de 2011*, Roma: Gangemi.

Baetulo ciudad romana: 90 años de diálogo entre la arqueología y la museografía

Baetulo roman town: 90 years of dialogue between archaeology and museography

Clara Forn (cforn@museudebadalona.cat)
Esther Gurri (egurri@museudebadalona.cat)
Museu de Badalona

Resumen: Los primeros hallazgos de restos de la ciudad romana de *Baetulo* se realizaron en los siglos XVIII y XIX, pero no fue hasta 1927 cuando el Institut d'Estudis Catalans descubrió y excavó el primer conjunto arquitectónico, la Casa de los Delfines.

Entre 1934 y 1936 la Agrupació Excursionista de Badalona inició un programa de excavaciones en la zona del actual Museo. El descubrimiento de piezas excepcionales como la Venus o la *tabula hospitalis* llevó a la creación de un primer Museo, pero sería clausurado en 1940.

En 1955 Josep M. Cuyás Tolosa descubrió las termas públicas de la ciudad de *Baetulo*, durante la urbanización de la zona conocida como el Clos de la Torre. Ante su envergadura e importancia, el consistorio decidió conservarlas y construir el actual Museo para protegerlas.

La ciudad romana de *Baetulo,* declarada Bien Cultural de Interés Nacional en 1995, cuenta actualmente con 4000 m² de yacimiento musealizado –distribuido en cuatro sedes- que permite al visitante vivir una experiencia de inmersión *in situ*.

Palabras clave: Badalona. Yacimiento arqueológico. Museo. Termas Romanas. Patrimonio. Museologia. Musealización. Casas romanas. Urbanismo Romano.

Abstract: The first archaeological evidences of the Roman town of *Baetulo* date back to the 18th and 19th centuries. In 1927 the *Institut d'Estudis Catalans* (Catalan Studies Institut) excavated the remains of a Roman House, known as the House of the Dolphins.

Between 1934 and 1936 the Section of Archeology and History of the *Associació Excursionista de Badalona* started an excavations program in the area of the current Museum,

then known as Clos de la Torre. The discovery of exceptional pieces, such as the Venus sculpture or the *Tabula hospitalis*, led to the creation of the first museum, closed in 1940 due to the Spanish Civil War.

In 1955 Josep M. Cuyàs discovered the baths of the city of Baetulo during the urbanization of the Clos de la Torre. In order to protect this finding, the municipality decided to build the Museum of Badalona.

The roman town of *Baetulo* has today more than 4000 m² of visitable archaeological remains, with a new museology of light, sounds and projections that invite the public to dive in the everyday life of a roman city.

Keywords: Badalona. Archaeological settlement. Museu. Roman baths. Heritage. Museology. Musealisation. Museography.

Introducción

En esta comunicación queremos rendir un homenaje a las generaciones de badaloneses que, de forma altruista y desinteresada, han hecho posible que exista el Museo de Badalona.

El yacimiento de la ciudad romana de *Baetul*o, declarada Bien Cultural de Interés Nacional –BCIN- en 1995, es visitable en el subsuelo del edificio del Museo, que fue construido ex profeso sobre las termas romanas. Situado en la tercera ciudad en habitantes de Cataluña, este yacimiento urbano convive con una evolución urbanística a veces voraz, a veces cómplice de su patrimonio.

La evolución de la museografía arqueológica desde el primer Museo de los años 1930 hasta la actualidad es un claro ejemplo del diálogo generado entre ciudadanía, museo y arqueología, testimonio del papel cohesionador y de identidad cultural que ejerce la arqueología en nuestra sociedad.

1. Primeras sensibilidades arqueológicas

Los precursores de la arqueología badalonesa fueron Antoni Montserrat y Josep Barriga Sala, quienes a finales del siglo XVIII recogían ya datos de interés, en especial sobre los restos arqueológicos y epigráficos aparecidos al derribar el edificio gótico de la iglesia de Santa María para realizar los cimientos de la nueva basílica, consagrada el 1778.

En 1869 Jaume Solà i Seriol publicó los primeros capítulos de una inacabada *Història de Badalona,* y realizó una importante contribución con el hallazgo y conservación de algunos de los restos arqueológicos hasta entonces aparecidos, en especial, el mosaico policromo hallado en el subsuelo de una casa conocida como Can Mención.

No será hasta finales del siglo XIX que Gaietà Soler escriba una monografía histórico-arqueológica sobre Badalona (1890) con un capítulo dedicado a la ciudad romana. Éste constituye el primer intento de recopilación sistemática de los restos arqueológicos conocidos hasta el momento.

El 1886 se funda la delegación badalonesa de l'Associació d'Excursions Catalana, ilusionada por tener en la ciudad una entidad municipal que reuniera los restos del patrimonio arqueológico, étnico, artístico e histórico, que se propuso crear el primer museo. Así nace la Asociación Badalonesa Museo-Biblioteca, que consigue la adquisición de unos terrenos para la construcción de un museo. En 1893 dificultades entre el Ayuntamiento y la asociación dejaron paralizada la iniciativa.

En 1897 se obtuvieron de nuevo fondos para llevar adelante el proyecto, se elaboraron planos del edificio, se reunió otra vez material para el museo y la biblioteca, se nombraron comisiones de trabajo y se consiguió dar el nombre de «calle del Museo» al vial donde se situaría el edificio. Pero en 1901, el proyecto volvió a quedar paralizado debido al embargo por deudas de la asociación, y los materiales bajo su custodia fueron subastados.

Tendremos que esperar hasta el primer cuarto del siglo XX, con el estímulo del Institut d'Estudis Catalans, para que en Badalona renazca el interés por el pasado romano de la ciudad. De estos años destaca la excavación que, en 1927, se hizo de la casa romana de la calle Lladó (actualmente denominada Casa de los Delfines por los motivos decorativos de sus mosaicos). La excavación puso al descubierto la parte central de una *domus* con varias estancias con mosaicos y *opera signina* teselados.

En 1928 Josep de C. Serra Ràfols, desde el Institut d'Estudis Catalans, presentó el libro *Baetulo-Blanda*, un estado de la cuestión sobre el conocimiento de los restos arqueológicos de la comarca del Maresme y también de la *Baetulo* romana.

2. El primer Museo. 1933-1940

A partir de 1925 la Secció d'Arqueologia i Història de l'Agrupació Excursionista de Badalona continuó los estudios planteados anteriormente por Jaume Solà i Seriol y Gaietà Soler. Fue creada e impulsada por Ricard Martín Alberó, autor de interesantes artículos en la prensa local. A partir de aquel momento, desde la Sección se impulsaron diversas excavaciones arqueológicas, cuyos resultados se publicaron en el boletín bimensual de la entidad.

Desde su creación, la Sección de Arqueología e Historia realizó varias intervenciones arqueológicas de salvamento: en 1932 actuó en el Turó d'en Rosés donde se localizó un mosaico; en el barrio de Llefià, en la Bòbila d'en Lleal, donde excavó una sepultura; en Can Paixau, donde se localizaron los restos de una villa con un pavimento de *opus sectile*, restos de un monumento funerario y una estela ibérica; y en los poblados ibéricos del Turó d'en Boscà, de Les Maleses, etc.

Pero sin duda alguna, la excavación más importante fue la que se llevó a cabo a partir de 1934 en el área denominada Clos de la Torre, una zona de cultivo de la antigua Torre Vella –edificio de origen medieval-, cerca de la iglesia parroquial de Santa María.

El 14 de abril de 1933 la *Agrupació*, ante el proyecto de urbanización de esta zona -aprobado provisionalmente el 29 de marzo de ese mismo año- solicitó permiso al Ayuntamiento para realizar excavaciones arqueológicas en ella. En un principio el permiso fue denegado, pues las piezas que fueran exhumadas tendrían que donarse a Enric Sarriera, marqués de Barberá, propietario de los terrenos. Se conseguirá un año después.

Después de muchos esfuerzos y gestiones con el Ayuntamiento, el 15 de agosto de 1933 fue inaugurado el Museo que se ubicó en la sede que la *Agrupació* tenía en la calle Lleó. El acto se celebró en el salón de plenos del consistorio (fig. 1).



Fig. 1. La sala expositiva del Museo de la Agrupació Excursionista de Badalona en los años treinta del siglo XX. Foto: MB. Arxiu Cuyàs.

Finalmente, en febrero de 1934 se iniciaron las excavaciones por parte de la Agrupació Excursionista de Badalona, bajo la dirección de Joaquim Font i Cussó con la colaboración del profesor Josep de C. Serra Ràfols i del Institut d'Estudis Catalans.

Las excavaciones pronto dieron sus frutos con el descubrimiento de la muralla romana y una torre cuadrada a un lado de la puerta de entrada a la ciudad por la Vía Augusta, donde aún se conservaban *in situ* los quicios de bronce de la puerta. También se hallaron numerosas

estructuras, entre las que aparecieron una *tabula hospitalis* (9 de abril de 1934), una escultura de mármol de la diosa Venus (26 de noviembre de 1934) y un *oscillum,* también de mármol (8 de abril de 1936).

Los materiales que iba proporcionando la excavación fueron depositados en el Museo, que en el año 1935 se trasladó a la calle de la Costa esquina con la calle de San Sebastián. En octubre de 1935 fue nombrado director Joaquim Font i Cussó. El Museo quedó pequeño y se propuso un nuevo proyecto que pudiese dar cabida a todos los objetos y donde pudieran mostrarse más adecuadamente. También se tramitó la adquisición, por parte del municipio, de los terrenos del Clos de la Torre a fin de convertirlos en un parque arqueológico.

En 1937 la Guerra Civil paralizó los proyectos y se terraplenaron los terrenos del Clos de la Torre. Ya en la postguerra, el 3 de marzo de 1940, la Agrupació Excursionista de Badalona era clausurada por Falange, y sus bienes arqueológicos trasladados al Museo Arqueológico Provincial de Barcelona, en aquel momento dirigido por Martín Almagro.

3. De las termas romanas al Museo-Casa de Cultura. 1954-1966

En 1954 se produjo la aprobación definitiva del plan de urbanización de la zona del Clos de la Torre, que implicó la posibilidad de adquirir terrenos para su edificación. En el mes de octubre se empezaron las excavaciones arqueológicas bajo la dirección de Josep M. Cuyás Tolosa, con la colaboración de Juan Tudela, peón de la Brigada del Ayuntamiento adscrito a las excavaciones arqueológicas. En enero de 1955 descubrieron las termas en un solar adquirido por un contratista de obras. Ante la importancia del hallazgo, Cuyás consiguió que el consistorio comprara el solar para preservar los restos y construir en él, el tan anhelado Museo de la ciudad.

En verano de 1955, se colocó la primera piedra del edificio, siendo alcalde Santiago March Blanch. En octubre visitó las termas Joaquín Ruíz Jiménez, ministro de Educación (fig. 2).

En 1955 Martínez Santa-Olalla, director de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, creó una red de delegaciones arqueológicas, subdivididas en delegaciones provinciales y comisariados locales. En Badalona, el cargo de comisario local recayó en Josep M. Cuyàs Tolosa, a quien ya hemos mencionado. Cuyàs había sido miembro de la Agrupació Excursionista de Badalona y participado en las excavaciones de Joaquim Font i Cussó. Ocupó el cargo hasta los años sesenta.

En 1957, con el edificio aún en obras, se inauguró la que fue denominada popularmente Cripta del Museo –el espacio del subsuelo donde estaban las termas– y la planta baja, con el vestíbulo y una primera cubierta de uralita (fig. 3).

En 1958 Cuyás fue nombrado director, cargo que ostentaría hasta 1968. El edificio tardaría años en terminarse, y no será hasta enero de 1966 que se inaugurará ya finalizado.

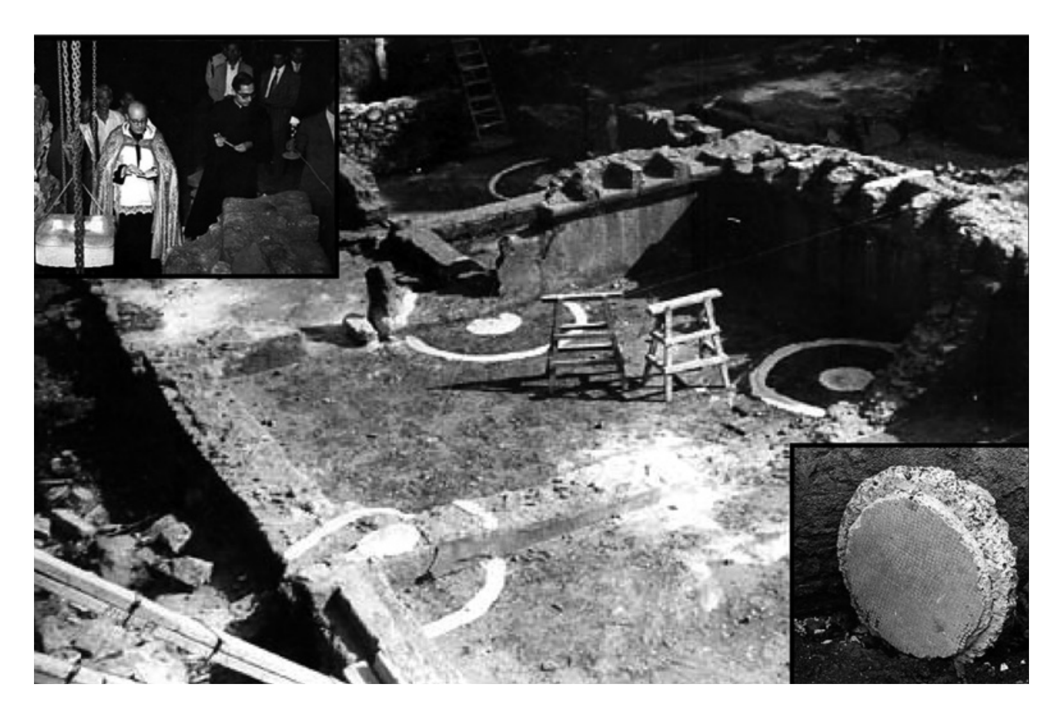


Fig. 2. Las Termas Romanas de *Baetulo* antes de la construcción del edificio del Museu de Badalona. En una ventana podemos ver el acto de colocación de la primera piedra. Foto: Domingo MB. Arxiu d'imatges / MB. Arxiu Cuyàs.







Fig. 3. Primera fase constructiva del edificio. En las ventanas inferiores, los primeros actos realizados en la zona del *caldarium* y *tepidarium* de las Termas Foto: Cortinas MB. Arxiu d'imatges / MB. Arxiu Cuyàs.







Fig. 4. Interior de la cripta en el que vemos la primera pasarela y las vitrinas instaladas en su recorrido. Foto: MB. Arxiu d'imatges.

En estos momentos, en la cripta se instaló una pasarela de madera, limitada por cuerdas, que conducía hasta las termas. En su recorrido, entre los restos de una calle y el *apodyterium* de las termas, a ambos lados, se podía ver multitud de objetos acumulados por todas partes, con una presentación a modo de coleccionista, donde lo importante era mostrar la cantidad y variedad de piezas. También se aprovecharon las paredes para crear vitrinas corridas y empotradas, donde se exponían las piezas de menor tamaño (fig. 4).

Josep M. Cuyàs inició una etapa de intensa actividad en el Museo. Se realizaron todo tipo de actos públicos, muchos en la zona del *caldarium* y el *tepidarium* de las termas puesto que el edificio no dispondría de sala de actos hasta los años sesenta. En la planta baja, se presentaban todo tipo de exposiciones y se organizaban visitas culturales para que el Museo no fuera solo «un depósito de piedras», sino que tuviera una vida dinámica. De este modo, y siempre con personas voluntarias, J. M. Cuyás consiguió en gran parte su propósito: que el Museo fuera de todos los badaloneses y que todos ellos sintieran que podían participar de manera altruista en sus actividades. Creó también los Amigos del Museo que contribuían a la economía de la Institución aportando una pequeña cuota anual y participaban de forma habitual en las actividades que se organizaban.

El edificio también servía para alojar a numerosas entidades y las llamadas «secciones», tenían su propia vida y ofrecían igualmente actividades, de forma que el Museo, a pesar de su nombre, cumplía las funciones de Casa de Cultura más que las estrictamente museísticas, quedando la arqueología en un segundo plano.

4. De Casa de Cultura a Museo Municipal. Los años setenta

En julio de 1968 se nombró director a Josep Sala Pascual, que permaneció en el cargo hasta el 1971. Creó la revista *Amistad*, que publicaba las actividades del Museo, y consolidó las diferentes secciones alojadas en el edificio -Astronomía y Meteorología, Bellas Artes, Cine Amateur, Esbart Badalona, Sección Fotográfica, Sección infantil y juvenil- así como las entidades -Agrupación de canaricultores, Amigos del pesebre, Amigos de las rosas; Teatro, Solaz, Cultura y Juventud, Federación de los coros de Clavé, Asociación Filatélica y Numismática, Badalona Sardanista, Asociación de Filatelia y Numismática, y Orquesta de Cámara.

En noviembre de 1971 fue nombrado director Josep M. Padrós Cuyàs, que ocupó el cargo hasta diciembre de 1975. Entre sus objetivos estuvo el de consolidar la función didáctica del Museo y crear un equipo de excavaciones, nombrando director del mismo a Josep Guitart, primer arqueólogo badalonés doctorado por la Universidad de Barcelona, quien se rodeó, entre otros, de futuros arqueólogos y conservadores del Museo como Francesc Tarrats y Pepita Padrós.



Fig. 5. Grupo de visitantes en la sala del *caldarium* de las Termas transitando sobre los pavimentos originales. Foto: MB. Arxiu d'imatges.

En 1973 se celebró el XXI Centenario de la Fundación de *Baetulo*. Se aprovechó la efeméride para remodelar las termas y también se instaló un segundo ascensor en el edificio (fig. 5).

A partir de 1972 se produjeron las primeras excavaciones realizadas con metodología estratigráfica, de la mano de Josep Guitart. La primera de ellas tuvo lugar en la rectoría de la iglesia parroquial de Santa María, donde aparecieron restos de una *domus* con pinturas murales bien conservadas.

En esta etapa se introdujo el concepto de arqueología como ciencia y en la planta baja se instalaron las primeras exposiciones temporales mostrando los resultados de las últimas excavaciones. Se compraron dos vitrinas de mayor tamaño que las existentes hasta el momento para poder exhibir los objetos con una visión más moderna. Se realizaron obras de adecuación de las termas dirigidas por el arquitecto Francesc Lladó, la museografía del yacimiento se simplificó y se actualizaron las cartelas de las vitrinas y los textos del yacimiento con una voluntad más didáctica.

En 1976 Josep Guitart era nombrado director, y continuando el legado de su antecesor, trabajó sobre las tres tareas básicas del Museo: la conservación, el estudio y la divulgación. Promovió el conocimiento del patrimonio de la ciudad con la voluntad de que estuviera presente entre los ciudadanos de Badalona, en especial entre los escolares, pero también entre los urbanistas. En una época de gran actividad arqueológica en la ciudad, en 1980, el Ayuntamiento aprobó el plan inicial del catálogo de protección del patrimonio histórico,

artístico, arqueológico, arquitectónico, paisajístico, típico y tradicional de Badalona, creando a la vez, la Comisión Técnica Asesora de Patrimonio.

Con la entrada de los ayuntamientos democráticos en 1979, retornaron al Museo las piezas más emblemáticas del conjunto que había sido confiscado en 1940: la Venus, los quicios de la puerta de la muralla de la ciudad, la *tabula hospitalis*, y la estela ibérica denominada «de Can Peixau». En este momento se adquirieron nuevas vitrinas para alojar la estela ibérica y la Venus.

5. De la profesionalización del Museo a la declaración de BCIN. 1985-2003

En 1985, siendo director Joan Villarroya, se realizó un homenaje a Josep M. Cuyas, descubridor de las termas y considerado fundador del Museo. Fue entonces cuando las termas sufrieron una notable transformación, el discurso museográfico del yacimiento se remodeló, se construyó una pasarela elevada que permitía una mejor conservación de los restos –puesto que ya no se pisaba el suelo original romano– y permitía verlos con una perspectiva más global y aérea; las paredes modernas del edificio se pintaron de blanco, se iluminaron los restos arquitectónicos, el yacimiento quedó libre de piezas arqueológicas -exceptuando los restos del monumento funerario de Can Peixau- y se instalaron atriles transparentes en los puntos más destacados del recorrido combinando textos didácticos con dibujos explicativos.

En 1991, momento en que se cumplieron 25 años de la inauguración del edificio, se remodeló la exposición permanente en el vestíbulo del Museo con una mirada mucho más antropológica en el discurso expositivo. Se introdujeron, en cada caso, texturas asociadas a la temática narrativa, los colores de los fondos también respondían a un código visual y estético que ayudaba al visitante a comprender y contextualizar el contenido de las vitrinas. En algunos casos incluso se recurrió a pequeñas ambientaciones realistas, como por ejemplo en la recreación de un ambiente de cocina.

En el año 1999 la exposición volvió a ser renovada coincidiendo con la remodelación de la fachada del Museo. La nueva exposición, aunque seguía los cánones anteriores, apostaba por una museografía más didáctica. Estaba distribuida de forma que quedaba más cerrada y generaba una diferenciación entre la zona de paso y la de exposición, aislándola así del constante ir y venir de gente que entraba al vestíbulo. La nueva fachada, de vidrio en la planta baja, permitió también la ampliación de la exposición permanente de manera que era visible desde la calle. En la zona más próxima al exterior, a modo de escaparate, se desarrollaba el tema de la muerte en la época romana, que no se había tratado en la exposición precedente.

En 1995, el yacimiento de *Baetulo* fue declarado Bien Cultural de Interés Nacional (BOE n.º 7, 8 de enero de 1996). En este momento empezó una apuesta por la adquisición de espacios arqueológicos de especial interés, que hasta entonces se habían preservado y, en algunos casos, eran visitables, como la casa de la calle Lladó, a partir de ahora llamada Casa de los Delfines, el subsuelo de la plaza Font i Cussó, que a partir de este momento pasó a denominarse *Decumanus,* y el conducto de aguas de la calle Pujol.

En este período, de la mano de Pepita Padrós y Montse Comas, se apuesta por dar a conocer la arqueología de Badalona a dos niveles. Por un lado, el de la comunidad científica, motivo por el cual se organizó en 1985 el Primer Col·loqui Internacional d'Arqueologia que tenía como tema el vino en la antigüedad. Se celebró un segundo coloquio en 1998 centrado en el mismo tema. Por otro lado, también se dio a conocer a los ciudadanos de Badalona, el patrimonio arqueológico aún poco conocido. Durante el fin de semana posterior al día Internacional de los Museos, se organizaron lo que se denominaron «Jornadas de Puertas Abiertas» al patrimonio arqueológico. Durante éstas se realizaban visitas guiadas en grupo a puntos de la ciudad con restos no visitables normalmente por encontrarse en propiedades privadas, como el estanque o piscina debajo del Banco Central –actualmente Jardín de Quinto Licinio–, el mosaico situado en el edificio de la Torre Vella, restos de un monumento relacionado con el teatro en un edificio de la plaza Constitución, y otras en locales públicos aunque no adecuados a la visita, como los ya citados *Decumanus*, la Casa de los Delfines y el conducto de aguas. Estas visitas aún se siguen haciendo, integradas en el festival romano *Magna Celebratio* que tiene lugar cada año el último fin de semana de abril.

También se apostó, a partir del año 2001, siendo ya directora Francesca García, por ofrecer las *Nits d'estiu al Museu* –noches de verano–, una actividad hasta entonces poco frecuente en los museos. En este ciclo cultural se programó un pequeño espectáculo en las termas, donde una ciudadana de *Baetulo*, *Propertia Iucunda*, recobraba vida y explicaba no sólo los aspectos constructivos del espacio, sino cómo era la vida en su *Baetulo* natal y sus principales edificios.

6. La museografía de las sensaciones: 2005-2010

En 2004 Joan Mayné i Amat asumió la dirección del Museo de Badalona. Bajo su mandato la transformación será enorme. En el período de 2005 a 2014 el Museo pasó de exhibir un total del 700 m^2 de yacimiento arqueológico a más de 4000 m^2.

Detrás de esta gran ampliación existía un proyecto que pretendía no tan solo ampliar y modificar el discurso expositivo, sino homogeneizar los distintos espacios arqueológicos de la ciudad romana, dotándolos de una museografía innovadora, común a todos ellos.

A finales de los años noventa del siglo XX y durante la primera década del XXI, la política municipal tenía entre sus objetivos la adquisición de algunos de los espacios donde se hallaban los restos arqueológicos más significativos, descubiertos en las intervenciones de urgencia realizadas en la ciudad desde los años ochenta. De este modo, el Museo, a través del Ayuntamiento de Badalona, incorporó hasta seis espacios de la ciudad romana de *Baetulo*, tres de ellos ya están abiertos al público y dos más están en distintas fases de ejecución del proyecto museográfico.

El proyecto de musealización creado y dirigido por Mayné empieza con la reforma del espacio de las termas situado en el subsuelo del Museo. El nuevo proyecto apuesta por una museografía envolvente que permite al visitante tener una experiencia inmersiva en el legado

romano de la ciudad. Para ello se busca que el visitante sea capaz de interpretar el yacimiento con sus propios conocimientos. Es la nueva museografía de las sensaciones.

La intervención en las Termas romanas

En 2006 se inauguró el nuevo espacio de la Termas romanas. Esta vez, y a diferencia de la anterior museografía realizada en 1985, y con la misma intencionalidad de separar visualmente el yacimiento arqueológico de la arquitectura moderna, se pintan de negro las paredes del edificio moderno. El cambio de color de blanco a negro logra, con la ayuda de la nueva iluminación, borrar las paredes modernas y da protagonismo a las estructuras romanas (fig. 6).



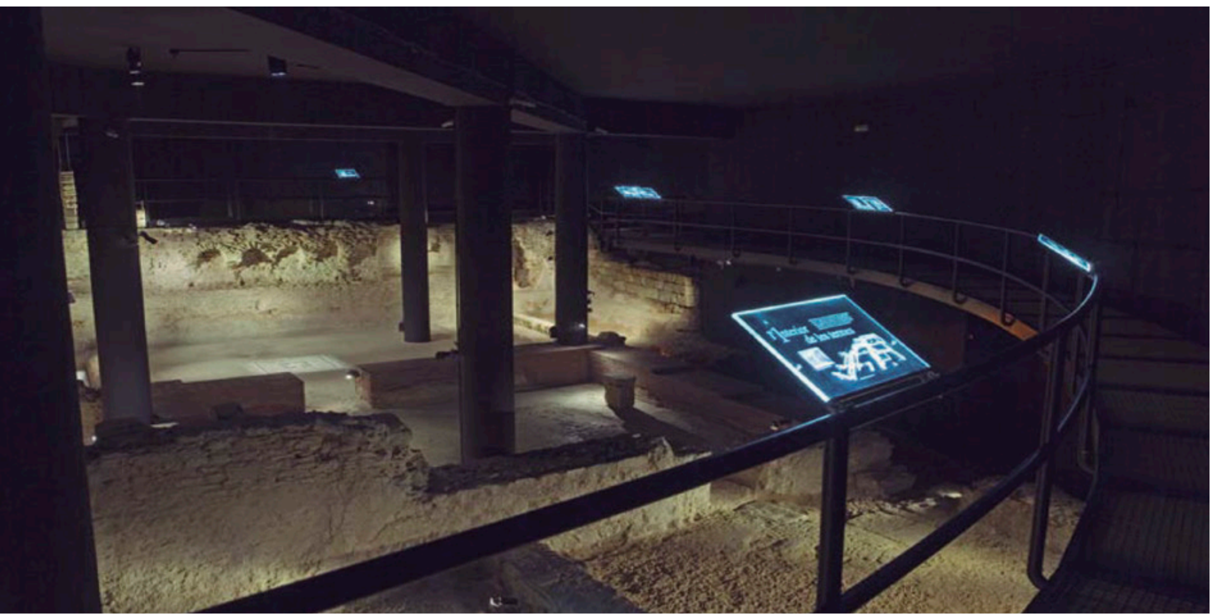


Fig. 6. Termas Romanas de *Baetulo*, comparativa de la intervención museográfica de 1985 y el actual proyecto iniciado en 2006. Foto: Museu de Badalona. Foto: MB. Arxiu d'imatges / A. Guillén. MB.

La iluminación tiene un papel destacado en esta intervención, proyectada de forma puntual, rasante y escenográfica sobre los restos con el objetivo de enmascarar la arquitectura moderna y aumentar la volumetría de los restos arquitectónicos romanos. Gracias a ello se facilita la interpretación de los diferentes ámbitos de la ciudad romana. Además se utilizan sensores situados a lo largo del recorrido de modo que el visitante los activa cuando pasa y con ello ilumina el sector del yacimiento al que se dirige a la vez que se activan unos altavoces con sonidos característicos del espacio en el que se encuentra. Con ello se consigue crear en el público una sensación de descubrimiento asociada al concepto romántico de la arqueología. Más adelante volveremos a hablar de ello.

La iluminación también se utiliza para focalizar algunos elementos destacados del espacio en el que se encuentran, como la decoración de un mosaico, un detalle constructivo o un elemento escenográfico, lo que ayuda a interpretar el uso del ámbito. Se utiliza también el color para mejorar la comprensión por parte del visitante de la funcionalidad de los distintos ámbitos. De esta utilización vemos un ejemplo en el edificio de las termas, donde el *alveus* del *frigidarium* está iluminado en azul, mientras que el hipocausto situado bajo el *alveus* del caldario y la chimenea están iluminados en rojo.

Los atriles también forman parte de la iluminación del yacimiento. Están realizados en cristal con un novedoso sistema de impresión en su sección interna e iluminados en la parte inferior con leds, cosa que facilita su lectura y crea puntos de luz que guían al visitante en su recorrido.

Los atriles contienen el guión narrativo que, como iremos viendo, habla sobre todo de lo cotidiano con la voluntad de centrar el interés en los quehaceres diarios de los ciudadanos de *Baetulo*. Para ello se ilustran los textos con paralelos arqueológicos e imágenes de época romana, ya sean mosaicos, pinturas, bajorrelieves, etc., dando al visitante una mirada historicista del imaginario romano.

En los espacios, como ya se ha apuntado, también se introducen altavoces que reproducen sonidos característicos de los ámbitos en los que se encuentran. Los sonidos son siempre de carácter ambiental para generar al visitante una sensación inmersiva. Podemos oír, por ejemplo, el sonido de la madera quemándose en el *praefurnium* que calentaba el hipocausto del *alveus* del *caldarium*, o el chapoteo y las salpicaduras del agua en las piscinas... También se introducen conversaciones en latín entre dos o más personajes con el objetivo de aumentar la sensación realista de la intervención museográfica.

El Museo abre sus muros

En marzo de 2007 se abre al público el llamado Jardín de Quinto Licino. Se trata de un pequeño espacio de tan sólo 65 m^2, en el que se muestra cómo era el jardín de una *domus* de grandes dimensiones y cómo vivían en ella sus habitantes, a partir de los restos de un estanque de doble exedra, situado en el centro del peristilo.

En este espacio se optó por instalar, en las paredes de la antesala del estanque, dos grandes paneles retroiluminados que combinan el color negro de fondo con zonas transparentes donde, a modo de vitrinas, pueden verse piezas originales relacionadas con el discurso expositivo. Una gran imagen de una pintura mural procedente de un peristilo pompeyano sitúa al espectador en un espacio envolvente.

En la zona del estanque el espacio para la visita era muy reducido, de manera que se optó por una presentación donde se combina una iluminación espectacular con una proyección que utiliza la realidad virtual para recrear un día en un peristilo romano. La proyección sobre tres de las paredes del espacio provoca que el visitante sienta que está dentro del peristilo y que forma parte de la escena.

También se introduce en el espacio expositivo un módulo táctil para personas con disminución visual en el que se reproducen algunas de las piezas que se pueden ver en este espacio, así como su identificación en braille.

La Casa de los delfines y el conducto de aguas

En 2008 se abren al público dos nuevas subsedes de la ciudad romana de *Baetulo*, la Casa de los delfines y el conducto de aguas. La Casa de los delfines, una *domus* situada en la actual calle Lladó, fue uno de los primeros espacios excavados de la ciudad romana (1927). Sus restos fueron cubiertos por una nueva construcción y casi la totalidad de los mosaicos fueron trasladados al Museo Arqueológico Provincial de Barcelona, actual Museu d'Arqueologia de Catalunya.

En 1985 la parcela fue objeto de un nuevo proyecto constructivo. En ese momento el Ayuntamiento compró la planta baja para abrirla al público. En el año 1996, se instaló una reproducción de algunos mosaicos originales y se puso una pasarela de madera para acceder al interior de la *domus*. El recorrido por la casa, durante algunos años, se hizo pisando los pavimentos originales.



Fig. 7. En esta imagen se puede ver la Casa de los delfines y en un primer plano los atriles informativos. Foto: A. Guillén. MB

En abril de 2008 esta casa se abrió al público, incorporada al proyecto museográfico que se había desarrollado en las Termas y el Jardín de Quinto Licinio. La arquitectura moderna se pintó de negro, se utilizó de nuevo la iluminación escenográfica (fig. 7), se instalaron atriles de vidrio iluminados por la parte superior, y se añadieron atriles planos con reproducciones de objetos y copias de relieves de época romana, que permiten la interacción del público con objetos, a la vez que se incorpora un nuevo sentido, el de tacto, a la experiencia del visitante, siendo siempre complementario al discurso expositivo y, a la vez, dirigido a personas con disminución visual. También pensando en este público

–además del general– a este espacio se añadió un nuevo elemento táctil, una maqueta de metal que reproduce la casa.

En este espacio del yacimiento de la ciudad romana de *Baetulo*, además de los recursos museográficos que ya hemos descrito –sensores, iluminación, sonido, atriles iluminados y con objetos táctiles–, se introdujo un nuevo elemento interpretativo, las reproducciones de objetos y mobiliario, que se situaron en algunos ámbitos del espacio arqueológico para aumentar la comprensión de su funcionalidad. También se instalaron dos proyecciones, una con la recreación virtual de la casa, y otra sobre la producción y comercialización del vino.

Se completó la intervención de ese año con una pequeña instalación en el conducto de aguas. Este elemento arquitectónico romano se descubrió a finales de los años setenta al urbanizar la calle bajo la cual se conserva. Se trata de un conducto de aguas subterráneo construido con una bóveda de cañón que abastecía la ciudad de *Baetulo* de agua procedente del la Sierra de Marina. Conserva 40 m de longitud por los que se puede circular. A él se accede desde la calle por un registro situado en la misma acera peatonal, por el que desciende un tramo de escalera hasta encontrarnos en el subsuelo, a unos 2,5 m de profundidad.

Se dispone de poco espacio, pues sólo hay una pequeña antesala –de tan solo 10 m^2–, pero se pudo utilizar para ubicar dos paneles retroiluminados, uno a cada lado. Este recurso ya se había utilizado en el Jardín de Quinto Licinio con un buen resultado, siendo la llegada y el reparto del agua en la ciudad romana el tema que en él se expone. Dos líneas de leds iluminan la parte inferior de la canalización, generando así una sensación de profundidad a la vez que resalta la belleza de la bóveda.

Más de 4000 m^2 de espacio expositivo

En diciembre de 2010 se inauguró el nuevo espacio expositivo de las Termas y el *Decumanus*. Joan Mayné, junto con Pepita Padrós y el el arquitecto Alberto Malavia, culminó su proyecto de musealización del nuevo espacio de la ciudad romana de *Baetulo*. En él se unieron los restos arqueológicos de las Termas, con los conservados en el subsuelo de la plaza Font i Cussó. Para ello se dispuso de tres parcelas pertenecientes a los sótanos de tres edificios situados entre el Museo y la plaza Font i Cussó que fueron adquiridas por el Ayuntamiento de Badalona. Para la ejecución del proyecto se contó, entre otros, con recursos del Plan de Fomento Estatal de Inversión Local (FEIL) en 2009 y el Plan de Fomento Estatal para la Ocupación y la Sostenibilidad local (FEOSL) en 2010 (fig. 8).

En la primera fase de intervención, en 2009, se realizaron las obras de accesibilidad. Se conectaron las cinco parcelas a través del subsuelo realizando aperturas en los muros de carga para permitir la circulación. También se llevó a cabo la excavación arqueológica que permitió crear un circuito sin lagunas en el recorrido del yacimiento. Finalmente se instaló la pasarela con algunos tramos de cristal y otros de rejilla –en función del interés de los restos que cubrían–, y se pintaron de negro los elementos arquitectónicos modernos.

La intervención museográfica fue el objetivo de la segunda fase de intervención en 2010. Se mantuvo el mismo proyecto museográfico que en el año 2006, añadiéndole los elementos característicos de los nuevos espacios arqueológicos: atriles planos con elementos táctiles, objetos de recreación en algunos ámbitos, una nueva maqueta de hierro del espacio de las Termas, etc. Se elaboró un discurso narrativo continuo a lo largo de los nuevos elementos arqueológicos hallados en la excavación de los espacios intermedios. En este espacio, el *cardo minor*, el *cardo maximus* y el *decumanus*, que atraviesan el yacimiento, actúan cómo elementos vertebradores para la visita a la ciudad romana de *Baetulo*.

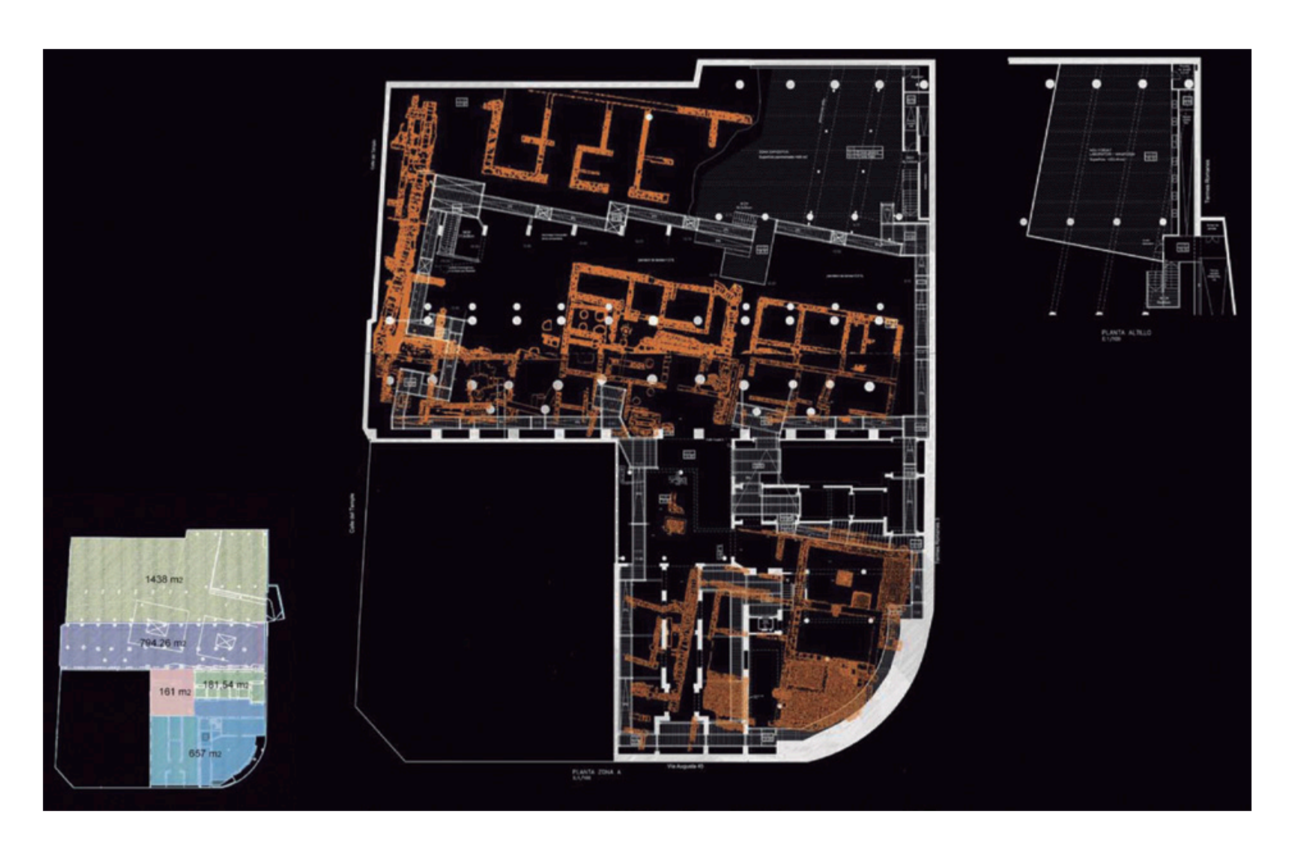


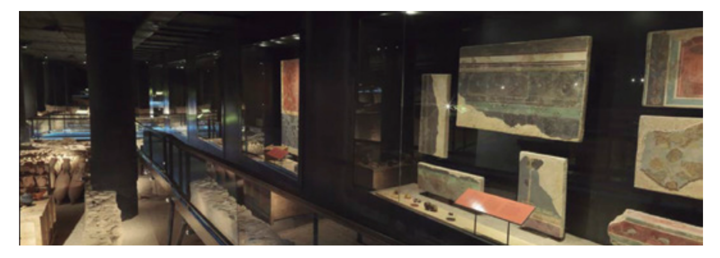
Fig. 8. Planimetría del proyecto de conexión del espacio de las Termas y el *Decumanus*. Imagen: Museo de Badalona.

Gracias al espacio ganado en el yacimiento arqueológico, se pudo trasladar al subsuelo la exposición permanente sobre la ciudad romana de *Baetulo*, concretamente en una zona donde no se conservaban restos romanos. Un bosque de vitrinas de cristal alberga gran parte de la colección permanente de época romana del Museo, mientras que el resto se distribuye en grandes vitrinas empotradas que aprovechan nichos creados a lo largo del recorrido. La exposición cuenta también con una proyección que recrea virtualmente de la ciudad de *Baetulo* y su territorio.

La exposición sigue un guión con tres ejes narrativos: una línea cronológica con objetos desde la prehistoria hasta la Antigüedad Tardía, otra con una temática en la que se tratan los objetos desde un punto de vista antropológico y cultural, y finalmente, un conjunto de piezas individualizadas por el hecho de ser las más destacadas y emblemáticas de la colección (figs. 9 y 10).







Figs. 9 y 10. En estas imágenes podemos ver el Espacio de las Termas y el *Decumanus*, la exposición permanente y la proyección virtual de la ciudad de *Baetulo*. Foto: A. Guillén. MB

Una mirada hacia el futuro

Hoy en día, ante cada nuevo hallazgo realizado durante las intervenciones arqueológicas de urgencia, el Museo cuenta con un protocolo de valoración objetiva para determinar si el elemento en cuestión es adecuado para su musealización y su posterior apertura al público.

En las últimas intervenciones realizadas entre los años noventa del siglo pasado y la actualidad, existen algunos espacios que han sido adquiridos por el Ayuntamiento para su futura apertura al público. Entre ellos encontramos la Casa de l'heura, muy cercana a la Casa de los delfines, que en el momento de redacción de la presente comunicación está en proceso de musealización. Por otra parte, está en fase de proyecto una intervención en el conducto de aguas con un nuevo acceso y un espacio de exposición mayor, que incorporará también una *insula* donde se localizó una alfarería, así como un espacio adyacente al jardín de Quinto Licinio, correspondiente a parte del peristilo y de la casa.

Conclusión

El diálogo entre los elementos arqueológicos que conservamos en nuestros museos y la sociedad en constante cambio con la que conviven -y sobre todo en la sociedad actual, más conectada a lo virtual que a lo real-, hace necesaria una evolución museográfica que conecte con sus contemporáneos.

En el transcurso de los noventa años que han pasado desde el primer intento de Museo hasta la última intervención museográfica en el yacimiento de la ciudad romana de *Baetulo*, el afán por dar a conocer el patrimonio de la ciudad a sus habitantes y al público en general, ha sido siempre el motivo de su constante renovación.

En las diferentes museografías que hasta hoy se han desarrollado en el yacimiento de la ciudad romana de *Baetulo*, se puede ver la constante evolución de la sociedad, que ha transitado de la fascinación por el pasado romano, pasando por la reivindicación científica de la arqueología, a la visita al yacimiento como una actividad de ocio cultural. A éste y a muchos otros segmentos de esta sociedad que visita los museos, y sin negar el valor patrimonial y el rigor científico que conlleva intervenir en un espacio arqueológico, se han ido superponiendo diferentes maneras de interpretarlo y vivirlo.

Hoy en día, el Museo de Badalona ofrece a sus visitantes un espacio único por su propuesta expositiva, que abre las puertas a una experiencia inmersiva que transcurre en uno de los yacimientos arqueológicos urbanos más extensos del país, con más de 4000 m^2 visitables en superficies cubiertas.

Las expectativas de ampliación del espacio expositivo del yacimiento, como ya se ha señalado, siguen abiertas, pues los resultados de las intervenciones arqueológicas en suelo urbano y la voluntad política y cívica permitirán incorporar nuevos hallazgos que darán continuidad al estudio, conservación y difusión de la ciudad romana de *Baetulo* por parte del Museo de Badalona.

Bibliografía

Anónimo (1935): «Del Museu i el seu Patronat», *Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Badalona*, any V, n.º 28, setembre-desembre de 1935, pp. 1-2.

Alsina i Valls, S. (2006): «I es va fer el Museu...», *Carrer dels Arbres*, 3.ª època, 16, pp. 81-88. Badalona.

Carreras, M. (1986): *El món romà: les termes*. [Dossier para maestros]. Museu de Badalona.

Carreras, M.; Casals, N.; Comas, M.; Padrós, P., y Mayné, J. (1988): *Proposta de remodelatge del Museu de Badalona*. Badalona: Museu de Badalona.

Comas i Solà, M. (2006): «La renovació museogràfica de les termes romanes de *Baetulo*», *Auriga*, 43, pp. 11-12.

Cuyàs Tolosa, J. M. (1933): «Inauguració oficial del Museu de Badalona», *Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Badalona*, any III, n.º 16, setembre-octubre de 1933, pp. 1-4.

Forrellad, D.; Saagués, R.; Mayné, J., y Casanovas, A. (1983): «Comunicación». *Actas de las III Jornadas de difusión de los Museos*. Bilbao, p. 24.

Font i Cussó, J. (1980): *62 articles*. [Recopilación de diversos artículos publicados a lo largo de su vida]. Badalona: Museu de Badalona.

García Almagro, F. (2006): «El Museu de Badalona (1999-2004)», *Carrer dels Arbres*, 16, 3.ª època, pp. 115-122.

Guitart Durán, J. (1976): *Baetulo. Topografía arqueológica, urbanismo e historia*. Monografías Badalonesas, 1. Museo Municipal.

– (1980): «Les excavacions del Clos de la Torre 1934-1936 i les peces que avui retornen al Museu de Badalona», *Carrer dels Arbres*, 14. 1.ª època, n.º 14. setembre-octubre, pp. 3-10.

– (2006): «Records d'una etapa difícil però apassionant, 1976-1980», *Carrer dels Arbres*, 16, pp. 95-99.

Martín Alberó, R. (1931): «Cases arqueològicament importants de Santa Coloma de Gramenet i Badalona», *Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Badalona*, any I, n.º 3, juliol-agost, pp. 3-6.

– (1932a): «D'arqueologia local», *Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Badalona*, any II, n.º 8, maig-juny, pp. 9-10.

– (1932b): «Apunts d'arqueologia local. D'arqueologia local», *Butlletí de l'Agrupació Excursionista de Badalona,* any II, novembre-desembre, n.º 11.

Mayné i Amat, J. (2005): «Baetulo, ciutat romana, una realitat de 4.000 m^2 visitables», *Auriga*, 42.

– (2006): «El Museu, present i futur», *Carrer dels Arbres*, 16, 3.ª època, pp. 123-128.

Oriol, M.; Rotger, C., y Sagués, R. (1983) *Els romans*. Quaderns d'Història de Badalona. Badalona: Institut Municipal d'Educació. Ajuntament de Badalona.

Padrós Cuyàs, J. M. (1991): «Gaietà Soler i la seva influència dins la historiografia arqueològica badalonina, en els darrers cent anys», *Carrer dels arbres*, 2, 3.ª època, octubre, pp. 103-114.

– (2006): «Els primers directors, 1958-1975», *Carrer dels Arbres*, 16, pp. 89-94.

Padrós Martí, P. (2003): «Badalona i l'arqueologia catalana durant la República i el franquisme», *Carrer dels Arbres*, 14, 3.ª època, desembre, pp. 19-30.

Sancho, E. (2006): «Els anys 1981-1985», *Carrer dels Arbres*, 3.ª època, 16, pp. 105-110.

Serra Ràfols, J de C. (1928): *Forma Conventus Tarraconensis. Baetulo-Blanda*. Memòries de l'Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-arqueològica. Vol. I, fasc. 4. Barcelona.

Suñol i Sampere, J. (2006): «Cinquanta anys i més», *Carrer dels Arbres*, 16, 3.ª època, pp. 73-80.

Tarrats i Bou, F. (1986): «De *Baetulo* al Museu: un procés obert», *Carrer dels Arbres*, 1, 2.ª època, estiu, pp. 30-33.

Villarroya i Font, J. (dir.) (1999): *Història de Badalona*. Monografies Badalonines, 16. Badalona: Museu de Badalona.

– (2006): «El període 1985-1999», *Carrer dels Arbres*, 16, 3.ª època, pp. 111-114.

VV. AA. (1977): *Guia del Museu Municipal de Badalona*. Badalona: Museu de Badalona.

Ponencia 2
Museólogos e investigadores

Aportaciones a la museografía y la arqueología españolas: Joaquín María de Navascués, director del Museo Arqueológico Nacional

Contributions to spanish museography and archeology: Joaquín María de Navascués, director of Museo Arqueológico Nacional

José Ramón López Rodríguez ((jramon.lopez@juntadeandalucia.es)

Resumen: Joaquín María de Navascués y de Juan (Zaragoza, 1900–Madrid, 1975) dedicó toda su vida a los museos arqueológicos españoles. En marzo de 1940 fue nombrado inspector general de Museos Arqueológicos y comenzó desde este puesto a hacer una reorganización profunda, dentro de las limitaciones presupuestarias de tiempos de posguerra, de los museos arqueológicos provinciales. En 1952 accedió por concurso a la dirección del Museo Arqueológico Nacional, pudiendo realizar el montaje de todas sus salas, el primero después de la Guerra Civil. Como investigador realizó importantes publicaciones en el campo de la epigrafía y numismática.

Palabras Clave: Museo Arqueológico de Córdoba. Museo Arqueológico de Tarragona. Museo Arqueológico de Sevilla. Inspección General de Museos Arqueológicos. Guerra Civil española.

Abstract: Joaquín María de Navascués y de Juan (Zaragoza, 1900–Madrid, 1975) devoted his entire life to Spanish archeological museums. In the month of March 1940, he was appointed Inspector General for the Spanish Archeological Museusm. From that moment, he used his position to initiate a profound reorganization of the provincial archeological museums within the budgetary limitations of postwar Spain. In 1952, he passed the civil servantship exams so he became the curator of the Museo Arqueológico Nacional. He managed to set up installations in all its rooms, being the first one after the Spanish Civil War. As a researcher, he produced important publications in the fields of Epigraphy and Numismatics.

Keywords: Museo Arqueológico de Córdoba. Museo Arqueológico de Tarragona. Museo Arqueológico de Sevilla. General Inspection of Archaeological Museums. Spanish Civil War.

1. Los inicios. Museos Arqueológicos de Córdoba y Tarragona

En esta ponencia nos vamos a centrar en la figura de un personaje que ha sido clave en el desarrollo de los museos arqueológicos de este país y de su museografía. Pero antes que nada me siento en la obligación de pedir disculpas por haber tomado prestado en parte el título de esta intervención. «Aportaciones a la museografía española» fue el título del discurso que leyó Navascués para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y lo he tomado prestado no solamente como un homenaje a su persona, sino porque con tres palabras él mismo definió sencillamente una de las actividades a las que dedicó buena parte de su vida. Circunstancias extraordinarias le brindaron la gran oportunidad de trabajar por la reorganización y renovación de los museos arqueológicos españoles y él, dotado de una fuerte personalidad y de gran poder de iniciativa, supo dar contenido a la misión que la vida le tenía reservada.

Había nacido Joaquín María de Navascués y de Juan en Zaragoza, el 17 de febrero de 1900, hijo del general de Artillería Ricardo de Navascués y de Gante (Menéndez, 2012: 526). En su ciudad natal inició los estudios de Filosofía y Letras, sección Historia, licenciándose con sobresaliente en 1919. Tras su servicio militar en el Regimiento de Artillería Pesada de Zaragoza (Archivo del MAN, exp. 1930/5/8/00001), concurrió a la oposición al cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos que había sido convocada en diciembre de 1920, la cual aprobó. El 30 de julio de 1921 la *Gaceta de Madrid* publicaba los resultados: Joaquín María de Navascués obtuvo el puesto noveno y eligió como destino el Museo Arqueológico de Córdoba. Tenía entonces 21 años y llegaba con todo el ímpetu de su juventud a una ciudad lejana y bien distinta a su Zaragoza natal. En Córdoba estará tres años y medio y es inevitable pensar que ésta su primera experiencia museológica en un olvidado museo de provincias marcó de algún modo su trayectoria posterior.

El Museo Arqueológico de Córdoba había sido creado en 1868, tan solo un año después del Museo Arqueológico Nacional, sobre el núcleo de una pequeña colección procedente de hallazgos casuales y, sobre todo, de lo que habían proporcionado las excavaciones hechas por Luis Maraver y Alfaro en las necrópolis ibéricas de Almedinilla y Fuente Tójar (López, 2010: 211-212). Desde entonces compartía ubicación con el Museo de Pinturas en la plaza del Potro, hasta que en 1917 se trasladó a un edificio alquilado de la plaza de San Juan. Se trataba de una amplia casa de 14 habitaciones, tres patios y cochera, en cuya planta baja se hallaba las salas de lo ibérico, de romano y de visigodo y la de restos árabes y mudéjares, estando dedicada la planta primera vasijas, terracotas, monedas y armas, además de una sala de exposiciones temporales (*La Voz*, Córdoba, 27 de mayo de 1924) (fig. 1).

Como director del Museo Arqueológico, Joaquín María de Navascués está atento a todo hallazgo que se produce en la ciudad y que proporcione nuevos objetos para el Museo, de los cuales daba periódicamente cuenta en la prensa local. Así excavó tanto en Cercadilla (Navascués, 1922) como en el templo romano de la calle Claudio Marcelo (*Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, 5 de marzo de 1922), o en Medina Azahra (castellanización de Madinat al-Zahra) al formar parte de la Comisión que se hizo cargo del yacimiento tras el fallecimiento de Ricardo Velázquez Bosco en 1923.



Fig. 1. Córdoba. Museo Arqueológico. En este edificio de la plaza de San Juan estaba instalado el Museo a la llegada de Navascués a esta ciudad en 1921.

A mitad de julio de 1924 el propietario del edificio del Museo lo vendió sin previo aviso, por lo que se convirtió en urgente el traslado del mismo (*La Voz*, Córdoba, 13 de julio de 1924). Pocos días más tarde era nombrado gobernador civil de Córdoba el prestigioso arquitecto Luis María Cabello Lapiedra, el cual quiso tomar la iniciativa de la asignación de nuevo local para museo, elección que recayó en una casa situada al fondo de la calleja del Tesorero, hoy Santos Gener, la cual se ocupaba utilizando de nuevo el régimen de alquiler (*Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, 22 de noviembre de 1924). Se trataba de una casa con cinco edificaciones en torno a un patio-plaza. La más antigua de ellas era una casa mudéjar construida en 1500 por un miembro de la familia Fernández de Córdoba, que conservaba yeserías mudéjares y pinturas al fresco (Santos, 1947; Vicent, 1974).

Pero el edificio no cumplía con las expectativas de Navascués, que lo consideraba de lo más inapropiado para museo, por lo que se resistió todo lo que pudo a que se alquilase, derivándose de todo ello el enfado del gobernador civil de Córdoba (Pabón, 1975: 258). Sea por este desacuerdo con la elección de edificio, o por motivos familiares (en diciembre acababa de nacer su primer hijo), lo cierto es que a comienzos de 1925 Joaquín María de Navascués ha decidido dejar Córdoba. Por ello presentó una solicitud para pasar a la condición de supernumerario, es decir solicitó una excedencia, que le fue concedida por una Real Orden de 28 de febrero de 1925 (*Gaceta de Madrid*, 5 de marzo de ese año).

Sin embargo su estancia en Córdoba no había sido infructuosa, y esta ciudad «ocuparía en la historia de su vida una imagen imborrable», según sus propias palabras. Además de la experiencia en la gestión del Museo y de la participación en la vida académica cordobesa, en Córdoba ha iniciado su carrera como investigador y como arqueólogo. Publicó artículos de prensa dando a conocer los ingresos del Museo, dio conferencias sobre temas de divulgación arqueológica; fue miembro de la Comisión Provincial de Monumentos, y de la Comisión directora de Excavaciones de Medina Azahara; participó en actividades de la Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones, y de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, de la que era académico correspondiente. Durante este periodo comenzó a interesarse activamente por la epigrafía (Navascués, 1953: 23), y también por la museografía, enviando varias comunicaciones sobre el tema a la Asamblea del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos que tenía que haberse celebrado los días 23 a 29 de octubre de 1923 (Navascués, 1923).

Tras marchar de Córdoba en 1925 su objetivo era dedicarse transitoriamente a la docencia, lo cual hará en la universidad de su Zaragoza natal, donde ejerció desde 1926 como auxiliar temporal de la cátedra de Paleografía y Diplomática (Camón, 1975: 23), plaza que ocupa hasta 1928, año en que se vuelve a incorporar al Cuerpo Facultativo, siendo entonces destinado al Museo Arqueológico de Tarragona por orden de la Dirección General de Bellas Artes de 26 de marzo de 1928, cuya dirección ocupó hasta que en 1930 solicitó traslado a Madrid, a una vacante existente en el Museo Arqueológico Nacional (R. O. de 8 de julio de 1930; *Gaceta de Madrid*, 11 de julio de 1930).

El Museo Arqueológico de Tarragona, con un origen remoto en colecciones formadas en la primera mitad de siglo XIX (Sada, y Massó, 1997), participaba de las características de muchos otros museos provinciales de la época, en cuanto a la carencia de medios y al tipo de presentación de sus colecciones, pero sobre todo en cuanto a la necesidad de reforma y mejora del edificio que lo albergaba. Se encontraba ubicado en el antiguo convento de Santo Domingo, en la plaza de la Font. Pero desde mucho atrás existía la necesidad de un traslado, ya que el edificio del Museo era permanente objeto de deseo del Ayuntamiento o la Diputación, que apetecían hacerse con el viejo exconvento para ubicar en él su sede oficial.

Uno de los edificios candidatos para nueva sede del Museo era el llamado Pretorio o Palacio de Augusto, un emblemático edificio de origen romano que estaba dedicado a cárcel desde el siglo XIX. La llegada de Navascués al Museo Arqueológico de Tarragona, que según sus palabras quería «acabar con la infame presentación de aquellas colecciones» (Navascués, 1959: 31), significó retomar el problema de la sede, para lo que elaboró en 1929 de un completo informe en el que se proponía no sólo readaptar para museo el Pretorio, sino además levantar al lado un nuevo inmueble aprovechando el espacio disponible en la plaza del Rey, junto al monumento romano. Un amplio resumen de este informe fue publicado en el *Diario de Tarragona* de 31 de agosto y 1 de septiembre de 1929. Al dejar Navascués Tarragona, este proyecto quedó en suspenso de momento, hasta que años más tarde el propio Navascués pudo retomarlo y ejecutarlo.

2. Conservador en el Museo Arqueológico Nacional

La llegada de Navascués al Museo Arqueológico Nacional en 1930 coincide con un momento de inflexión de esta institución: se acaba de producir un cambio en la dirección, dejando paso José Ramón Mélida a Francisco de Paula Álvarez-Ossorio (R. D. de 29 de julio de 1930, *Gaceta de Madrid* de 31 de julio). A la par llegaban cinco nuevos conservadores a la plantilla (Marcos, 1993: 84). Con uno de ellos, Emilio Camps Cazorla, establecerá fuertes lazos de amistad y cooperación. Con Camps emprenderá un viaje de estudios por Italia y Francia al poco de llegar al Museo (Camps, 2015), y con él realizará también campañas de excavación, en Sanchoreja, Ávila, y en la necrópolis visigoda de Castiltierra, Segovia (Arias, y Balmaseda, 2015) (fig. 2).



Fig. 2. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. El personal del Museo posa en la escalera de la fachada, hacia 1936. Joaquín María de Navascués es el señalado con el n.º 13. Foto: Archivo Museo Arqueológico Nacional FD-00116.

En 1931 ingresa Navascués en la sección de arqueología del Centro de Estudios Históricos (JAEIC, 1933: 135), dirigida por Manuel Gómez Moreno, donde estaba ya Emilio Camps. En el centro comenzó a reunir materiales para el estudio de la epigrafía hispano-latina, decantándose pronto por lo tardorromano y visigodo, arropado por su maestro Gómez Moreno, tema en el que llegó a ser un gran especialista. Al poco de entrar en el Centro de Estudios Históricos colaboró con Camps en la documentación de la iglesia de San Pedro de la Nave, que se estaba trasladando de lugar (JAEIC, *op. cit.*: 135). Allí tuvo ocasión de

registrar los epígrafes incrustados en la fábrica y grabados en los sillares del edificio, y que permitieron fechar la iglesia en época visigoda (Navascués, 1937). Aquí comenzó a comprender la importancia que tenían los caracteres externos de los epígrafes como ayuda a la datación de los mismos, idea sobre la que continuó trabajando en años posteriores y que expresó en su tesis doctoral, centrada en la epigrafía cristiana de Mérida. Todo ello quedará patente en el discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia, que versó sobre «El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación», en el que se queja de la poca importancia que los estudiosos habían concedido a los epígrafes en sí mismos, poniendo como ejemplo la forma de publicar las inscripciones, «reproducidas tipográficamente, con lo que se pierde no ya sólo el aspecto material de los letreros, sino en absoluto el carácter de su escritura» (Navascués, 1953: 27).

Frente al concepto de que la epigrafía es una ciencia auxiliar de la historia, Navascués propugna ampliar este concepto al epígrafe completo con todas sus características «un estudio completo de cada epígrafe, de su materia, de su forma, de su escritura, de la manera de su ejecución, de los elementos complementarios de aquélla y de los adornos, y finalmente del contenido interno» (Navascués, 1953: 35). Se está abogando por dotar de contenido a la ciencia epigráfica emancipándola de la filología, a través del estudio de la materialidad misma de las inscripciones, acercándose a las posiciones de la escuela francesa de Mallon. Como expresó su discípula María Ruiz Trapero, «partiendo del análisis de los elementos externos: materia, forma, escritura, llega a los internos: lengua y pensamiento» (1975: 17).

Seguramente el proyecto más importante de todos los que se desarrollaron en aquellos años en el Museo Arqueológico Nacional fue un intento de reforma integral de la anticuada y decimonónica museografía que imperaba en sus instalaciones. En este inicio de los años treinta los problemas del Museo Arqueológico Nacional eran innumerables: salas insuficientes y con montajes anticuados, casi como en el momento de su inauguración en 1895; ausencia de almacenes que hacían obligatorio exponer todo el fondo del Museo de forma abigarrada; un discurso museográfico muy historicista; ausencia generalizada de textos explicativos; falta de seguridad en las colecciones; falta de presupuesto para actividades y exposiciones temporales; o la incomodidad que generaba la carencia de calefacción. La llegada de la República, con Ricardo de Orueta al frente de la Dirección General de Bellas Artes, permitió que se acometieran las reformas, comenzando por la construcción de unos almacenes y continuando por las salas. El equipo de conservadores, con el arquitecto Luis Moya al frente, redactó un proyecto cuya primera fase afectaba a las salas de cerámica moderna de la primera planta.

Las últimas tendencias museológicas se inclinaban por la depuración estética en la presentación de los bienes muebles en los museos, condenando el abigarramiento, el amontonamiento de piezas. Frente a ello se debatían por entonces dos tendencias. Una defendía lo que en el momento se llamó «desnudismo decorativo»[1] (fondos neutros, marcos lisos, sencillos, ausencia total de muebles), frente a otra que recomendaba dar ambiente a

---

1 La feliz expresión «desnudismo decorativo» la emplea el vocal del Patronato del Museo del Prado, Manuel Escrivá de Romaní, conde de Casal, en una memoria presentada en la Conferencia de la Oficina Internacional de Museos de Madrid a la que nos referimos. *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1934, p. 36.

las obras aunque moderadamente, con decoración mural de época y con muebles que armonizasen cronológica y estéticamente con las obras expuestas. De todo ello se tuvo ocasión de tratar en la III Conferencia de la Oficina Internacional de Museos que con el título «Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art» tuvo lugar en Madrid, en el paso de octubre a noviembre de 1934, cuando ya estaban iniciadas las obras de reforma del MAN. Allí se trataron temas como la iluminación artificial y natural, la climatización de las salas, la adaptación de edificios antiguos, los diferentes sistemas de presentación de las colecciones, la organización de las zonas de reserva, las exposiciones permanentes y las temporales, etc. Navascués acudió a las reuniones de esta conferencia, y sus enseñanzas le fueron de gran utilidad en el futuro, como reconoció en diversas ocasiones (Navascués, 1959: 16). De hecho es el único del que se tiene constancia que llevase a la práctica soluciones museográficas allí discutidas.

Dos ejemplos de las tendencias museográficas mencionadas los encontramos en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Para este segundo, instalado por iniciativa de Ricardo de Orueta en 1932 en el exconvento de San Gregorio de esa ciudad (Bolaños, 2014), se había elegido deliberadamente un montaje minimalista, colocando las esculturas sobre un fondo de muros lisos de suelo a techo, sin molduras, zócalos ni cortinajes. Frente a ello, en las salas de cerámica del Museo Arqueológico Nacional se optó por una solución ambientalista acorde a su contenido y, si bien se procedió a una selección de piezas al contar el Museo con un incipiente almacén, no se pudo evitar del todo la sensación de abigarramiento.

Las nuevas salas de cerámica estaban listas para su inauguración en julio de 1936. Sin embargo el inicio de la Guerra Civil paralizó la actividad del Museo, en unas circunstancias en las que todo el patrimonio artístico y arqueológico corría un grave peligro. En Madrid se había creado una Junta de Defensa del Patrimonio Artístico (Álvarez, 2003: 29-31) que comenzó a incautar y reunir objetos con la finalidad de su protección, siendo el Museo Arqueológico Nacional uno de los almacenes para tal fin. Tras haber comenzado el bombardeo de Madrid en noviembre de 1936, en diciembre por necesidades de protección y para hacer sitio a todo lo que llegaba incautado, se desmontó todo el Museo. Todos los objetos fueron guardados en cajas de madera que colocaron ordenadamente en la «Sala de antigüedades egipcias», siguiendo un proyecto elaborado por el arquitecto Luis Moya (Prous, 2003: 229) (fig. 3).



Fig. 3. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Durante la Guerra Civil fue preciso desmontar completamente las salas del Museo, que quedaron en este estado. Foto: Archivo Museo Arqueológico Nacional FD-00175.

A la par que esto estaba ocurriendo, la vida de Navascués corrió literalmente un serio peligro. Al poco de iniciada la guerra, la República comenzó una depuración del personal funcionario por su ideología, ya que era patente la necesidad de que «los organismos del Estado, sin excepción, estén servidos por personal afecto, sin dudas, debilidades o titubeos, a las Instituciones republicanas» (*Gaceta de Madrid* de 5 de agosto de 1936). El 9 de septiembre se decretaba la cesantía de 44 funcionarios del cuerpo de archiveros, entre los que se encontraba Navascués. Era tan solo el comienzo. A principios de octubre entraron los milicianos en su casa y se lo llevaron detenido, acusado de haber encontrado en el registro propaganda del partido católico conservador Acción Popular. Fue recluido en la cárcel Modelo como desafecto a la República. En noviembre se iniciaron los bombardeos de Madrid y fue trasladado a la prisión de Ventas, donde permaneció en un futuro incierto, olvidado, hasta que el 27 de diciembre de 1936 Manuel Gómez Moreno, en su calidad de director del Centro de Estudios Históricos, presenta instancia dirigida al Director General de Seguridad, haciendo constar que «el referido funcionario no pertenece ni ha pertenecido nunca a ningún partido político y que es persona adicta y leal al Régimen, al que ha servido fielmente desde su cargo»[2]. El 21 de enero logra salir de la cárcel, gracias a la ayuda de sus compañeros Felipe Mateu y Llopis, Felipa Niño y María Vázquez. En febrero de 1937 es rehabilitado para el servicio, teniendo ocasión de reintegrarse a su puesto de trabajo, pero se negó a firmar la adhesión a la República. En el verano de 1938, para eludir su incorporación a filas, permaneció oculto en Madrid viviendo en la clandestinidad con un carné falso a nombre de Joaquín Navarro[3], hasta que en diciembre de 1938 y gracias a la intervención de Matilde López Serrano, funcionaria de la Biblioteca Nacional, pudo salir de Madrid, cruzar el frente e integrarse al Servicio de Defensa del Patrimonio del bando nacional[4].

3. De nuevo en el Museo Arqueológico Nacional. Los proyectos expositivos

Una vez finalizada la contienda, Joaquín María Navascués volvió a incorporarse a su puesto de trabajo en el Museo Arqueológico Nacional. En esos momentos el Museo estaba completamente desmontado y los espacios los ocupaban las piezas depositadas por la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Volver a la normalidad no iba a ser fácil. Las acciones se van a concentrar en dos frentes. Por un lado intentar abrir de nuevo el Museo mostrando sus colecciones lo antes posible. Por otro lado se va a proceder a hacer una exposición con una selección de las piezas externas ingresadas por incautación durante la Guerra, el patrimonio recuperado, al objeto de mostrarlas a posibles reclamantes y devolverlas.

Para lo primero se optó por un formato de mínimos: exponer un resumen de las mejores piezas del Museo en un espacio reducido, lo que le daría visibilidad mientras no

---

2 «Expediente n.º 61 instruido contra Navascués de Juan, Joaquín, por el delito de Desafección al Régimen», Archivo Histórico Nacional, Signatura: Fc–Causa_General, 315, Exp. 23.

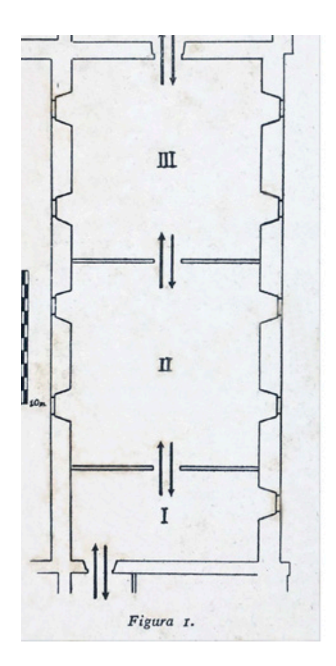
3 Todos los datos tomados de: Archivo General de la Administración, caja 31/6057, expediente 5123 de Joaquín María Navascués y de Juan.

4 Declaración de Matilde López Serrano en el expediente de depuración. Madrid, 6 de octubre de 1939. Archivo General de la Administración, Caja 31/6055.

fuera posible una instalación más completa de la colección. De este «Museo Breve» que se desarrolló en cinco salas se encargó el nuevo director, Blas Taracena y Aguirre (1941). La inauguración tuvo lugar el 19 de julio de 1940.

Para lo segundo se preparó una gran exposición organizada por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, del que era agente Navascués. Con el título de Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto, esta exposición pronto manifestó ser de un gran interés, ya que era tal la calidad y abundancia de los objetos, que fue una ocasión única de estudiar las series desde la Edad Media hasta el siglo XIX (Chamoso, 1943: 292-293). El elegido para comisariar la exposición fue Navascués.

Se emplearon tres enormes salas, de 9 m de altura, en la planta principal que en total ofrecían un espacio disponible de 37 m de largo por 14 m de ancho. Pero este espacio presentaba numerosos problemas, como la monotonía de la circulación, las enormes ventanas que producían una iluminación molesta, o la misma amplitud de las salas que paradójicamente hacían imposible una exposición de la numerosa colección de objetos pequeños (Navascués, 1941a: 11-12). La solución consistió en la compartimentación del espacio por medio de tabiques oblicuos a los ejes de las naves, una idea aprendida de la Conferencia Internacional de Museografía de Madrid que antes mencionamos (Navascués, 1959: 16). Se conseguía así una circulación en sentido único, evitar el deslumbramiento ya que las puertas de las salas no encaraban las ventanas, y la amenidad por las diferencias de tamaño de las salas, además de duplicar el espacio expositivo (fig. 4).



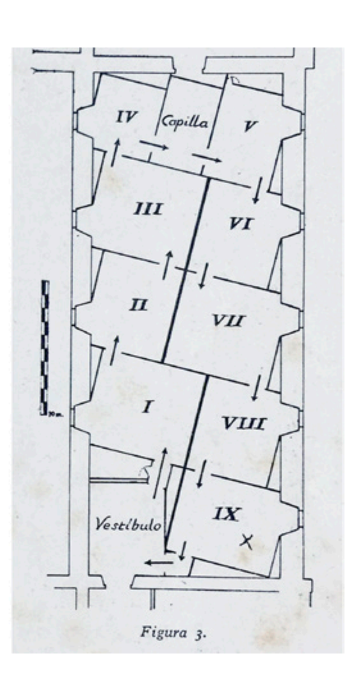


Fig. 4. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Para la exposición «Orfebrería y objetos de culto» de 1941, Navascués utilizó el recurso de subdividir los espacios con paneles que incidían oblicuamente sobre los muros. Navascués, 1941b: figs. 1 y 3.

4. Inspector General de Museos Arqueológicos

Poco antes de que se comenzase a fraguar esta exposición de orfebrería, en el Ministerio se ha decidido realizar una reforma administrativa mediante una orden de 28 de febrero de 1940 (BOE de 10 de marzo de 1940): la de separar el cargo de director del Museo Arqueológico Nacional del de Inspector general de Museos Arqueológicos, que hasta entonces habían estado unidos. Las razones son de orden práctico. En las circunstancias existentes se precisa una mayor movilidad geográfica del inspector, movilidad que no se puede esperar de la persona que tiene a su cargo una institución como un museo nacional.

Joaquín María de Navascués fue el designado para ocupar este puesto de inspección, por Orden de 4 de marzo de 1940, cargo que solo más tarde y gracias a su buen hacer, se manifestó de capital importancia para el panorama museístico español. Así fue cómo Navascués abandonó el Museo Arqueológico Nacional, causando baja en su puesto de conservador, y pasó a desempeñar su trabajo en un despacho del Ministerio de Educación (Archivo del MAN, exp. 1930/5/8/00001).

A partir de ese momento e investido de la autoridad que el puesto le proporciona, Navascués recorre todo el país usando las amplias atribuciones que se le han dado: inspecciona, dispone, organiza, se reúne con gobernadores y alcaldes, da normas, selecciona edificios, propone soluciones expositivas, ordena colecciones. Comenzaba así gracias a él una nueva era de reorganización y puesta al día en los museos arqueológicos provinciales.

Una de las primeras medidas que toma es la de redactar unas instrucciones para la elaboración de los catálogos e inventarios, comunes para los museos arqueológicos españoles (Orden de 16 de mayo de 1942, BOE de 6 de junio). El procedimiento elegido fue el de utilizar unas fichas de cartulina de tamaño 18 x 24 cm, que si bien tenían su precedente en las implantadas en el reglamento de los museos de 1901, nunca se habían visto acompañadas de unas instrucciones tan prolijas, minuciosas y específicas como ahora. Las «fichas de Navascués», como eran conocidas a nivel coloquial, significaron la mayor normalización documental que jamás había tenido lugar en nuestros museos, y han estado vigentes hasta que en época muy reciente han sido sustituidas por el sistema electrónico integrado de catalogación, documentación y gestión museográfica DOMUS, desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Otra de las medidas que tomó al hacerse cargo de la Inspección, a fin de dar cohesión al conjunto de los museos arqueológicos, fue la de crear una publicación que sirviese de voz a los museos y en la que se fuesen reflejando los logros de su tarea. Así nacieron las «Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales», una serie que se prolongó veinte años. En estas Memorias dieron cuenta los directores, unas veces muy brevemente, otras de la forma más prolija, de las actividades, estadísticas, ingresos, restauraciones, etc. que habían ocurrido en su museo en el año correspondiente. Hoy son una fuente insustituible para conocer esta época.

5. La reforma de las sedes

El tercer frente de actuación se focaliza en los edificios que albergan los museos, ya que Joaquín María de Navascués tiene muy presentes las grandes necesidades de mejora, tanto de locales como de instalaciones museográficas. Muchos son los proyectos de actuación emprendidos, aplicando a cada uno de ellos soluciones museográficas originales. En todos los casos subyace una idea que Joaquín María de Navascués repite como *leitmotiv* en sus publicaciones: la de «acabar de una vez con la sórdida presentación de antigüedades» (Navascués, 1959: 75). Mencionaremos algún ejemplo, tomado especialmente de entre los que se vio más personalmente implicado, pues como no podía ser de otro modo, intervino en ciudades que conocía bien por su experiencia pasada.

Tarragona

La primera actuación con la que tuvo que enfrentarse el inspector fue la del Museo Arqueológico de Tarragona, del que había sido director. El problema de la sede del Museo se había resuelto durante la República de forma drástica: dedicando el palacio arzobispal a museo y entregando el edificio de la plaza de la Font al Ayuntamiento y Diputación. Terminada la guerra, el Arzobispado reclamaba su edificio, pero no se podía volver al *status quo* previo porque Ayuntamiento y Diputación no deseaban abandonar el viejo edificio del Museo (Navascués, 1959: 28-30). La solución fue rescatar el antiguo proyecto elaborado por Navascués en 1929: edificar una nueva sede para el Museo arqueológico en la plaza del Rey, junto al monumento romano y medieval llamado Pretorio o Palacio de Augusto, que pasaría a integrarse en el museo. Mientras esto ocurría se alojó provisionalmente el Museo en el vestíbulo y en el patio del antiguo edificio del Museo de la plaza de la Font (fig. 5).

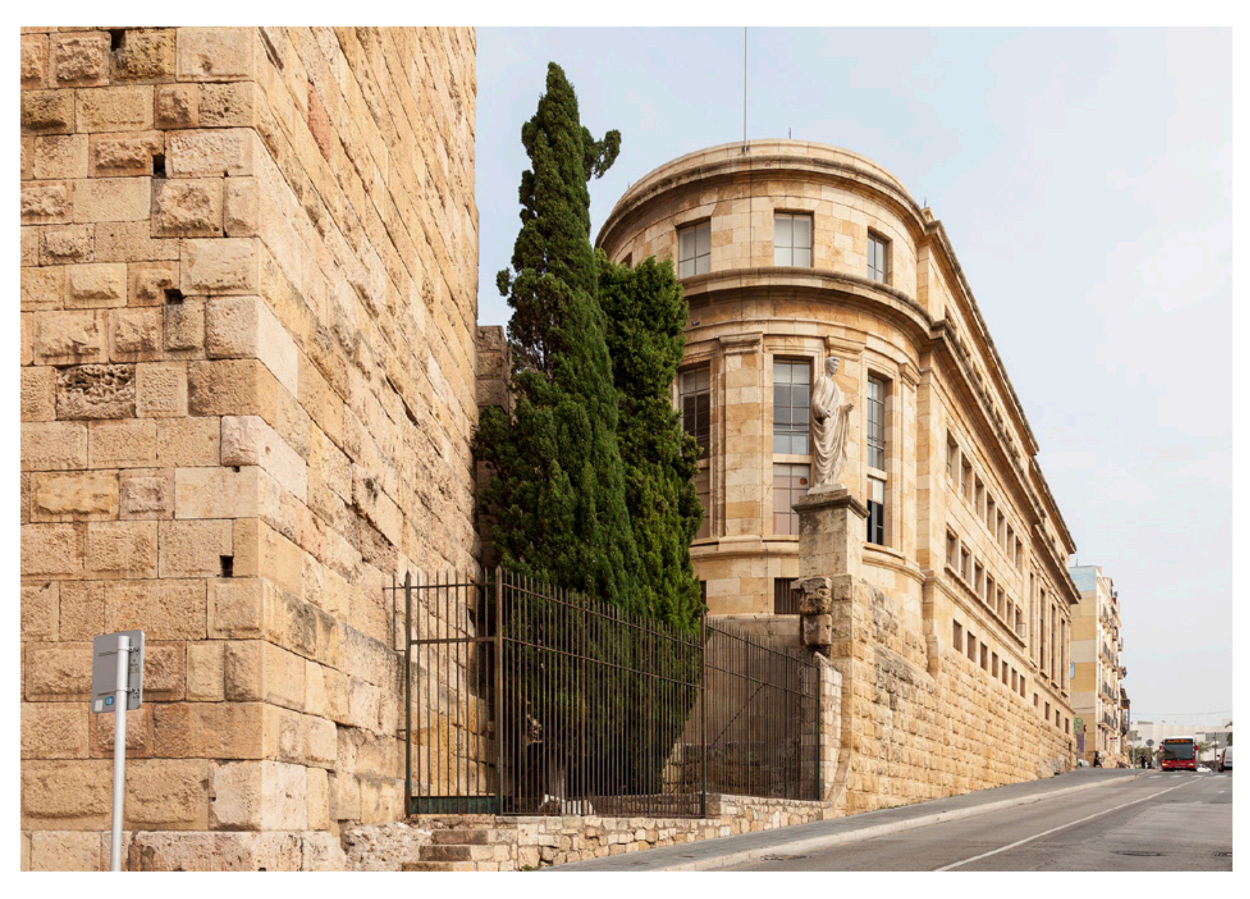


Fig. 5. Tarragona. Museo Arqueológico. Nueva sede del Museo en la plaza del Rey, levantada a propuesta de la Inspección General de Museos Arqueológicos. Las obras se iniciaron en 1948 y se inauguraron en 1960.

Tras analizar las colecciones y establecer en ellas series, pudo Navascués entregar al arquitecto (Francisco Monrová Soler) un plan de necesidades y un plan expositivo, según el cual se construiría el Museo, que tendría un aire clásico acorde al entorno monumental en el que se ubicaba. La instalación museográfica fue dirigida por Manuel Jorge Aragoneses y la inauguración tuvo lugar el 12 de mayo de 1960 (*Diario Español*, Tarragona, 13 de mayo de 1960).

Córdoba

A la par que el proyecto de Tarragona se desarrollaba, el inspector general no se olvidaba del Museo Arqueológico de Córdoba. Había sido su primer destino, y es posible que su salida de esta ciudad estuviera muy relacionada con la elección de la sede del Museo. El director en 1942 era Samuel de los Santos Jener, del cual tomo las siguientes palabras que describen la situación de forma muy gráfica: «El Museo de Córdoba ha venido padeciendo un largo calvario de pobreza y sordidez, como un viejo mendigo que oculta sus tesoros entre harapos. Casas de prestado en las que apenas pudo instalarse con arreglo a sus necesidades por carencia de medios o por ser alquiladas, mobiliario pobre y risible, material científico y de trabajo escaso…» (Santos, 1943: 108).

Nos consta además que Navascués detestaba este edificio, por lo que, ahora que podía, decidió a buscar otra sede mejor acondicionada sin admitir demora: «En cuanto me hice cargo de la Inspección General propuse al Ministerio la solución de este problema y acabar de una vez con los riesgos latentes y con la sórdida presentación de las antigüedades» (Navascués, 1959: 75).

La elección recayó sobre el edificio de los Páez de Castillejo, un palacio con fachada monumental obra de Hernán Ruiz II. La compra se produjo en 1942 (Orden de 24 de julio, BOE de 7 de agosto), procediéndose a una limpieza de tabiquería, lo que permitió hacer un mínimo proyecto museográfico. De todas las colecciones, las únicas que planteaban algún problema eran las de mayor tamaño y peso, como las esculturas y piedras arquitectónicas romanas. Se consideró que estas piezas deberían ir bajo cubierto por razones de conservación, aunque no en sala, ya que su tamaño necesitaba amplitud. Por ello la solución que se empleó fue la de hacer diáfana casi toda la planta baja, derribando las paredes que aislaban el patio central del patio de entrada, creando así una zona continua de exposición. Para el resto de las piezas que se mostraban en vitrina, solo quedaba hacer un recorrido de ordenación cronológica. A la segunda planta se accedía por la escalera monumental del palacio y en ella se exponían los objetos hispano-árabes y mudéjares. Las obras se prolongaron durante más de veinte años, durante los cuales se jubiló el director, Samuel de los Santos, quien fue sustituido por Ana María Vicent en 1959, quien realizó el montaje del Museo siguiendo las directrices de Navascués. La inauguración tuvo lugar el día 10 de mayo de 1965 y estuvo presidida por José Solís Ruiz, ministro secretario general del Movimiento.

Sevilla

Muy diferente a los casos de Tarragona y de Córdoba fue el del Museo Arqueológico de Sevilla, ciudad en la que Navascués no tenía experiencia previa. Sin embargo creemos que fue la actuación de resultados más brillantes de todas las que la Inspección General acometió en su dilatada trayectoria.

El Museo se encontraba ubicado en el patio del claustro del de Bellas Artes, con el montaje que hiciera Demetrio de los Ríos, en una presentación de acumulación de piezas.

Existió durante la República un proyecto del Ayuntamiento de ceder un edificio para albergar decentemente este Museo y otro municipal existente, proyecto que fue retomado al terminar la Guerra. Se había pensado en uno de los pabellones de la Exposición Iberoamericana de 1929, concretamente el Pabellón Mudéjar, pero por su mal estado, se optó por el Pabellón Renacimiento, que Navascués consideró más adecuado por su aire más clásico.

Siguiendo el método que aplicará en todas las ocasiones, lo primero que hace Navascués es partir de un análisis de las colecciones para elaborar un plan museográfico de distribución de espacios, concluyendo primero que además de provincial, este museo es un museo de Itálica, por la calidad e importancia de lo procedente de este yacimiento; y en segundo lugar que estas colecciones podrían ser instaladas intercalando Itálica con el resto sin menoscabo del orden histórico (Navascués, 1947: 102). La planta del edificio también iba a imponer condiciones al montaje, especialmente por la posición del gran salón central que condicionaba cualquier posibilidad de itinerario. La solución fue hacer de esta sala un «salón imperial» donde colocar la estatuaria imperial romana procedente de Itálica.

Definida la seriación de las colecciones y estudiados los condicionantes del edificio, se elaboró el plan de instalación, teniendo en cuenta sobre todo las experiencias aprendidas en la Conferencia Internacional celebrada en Madrid en el año 1934 (Navascués, 1947: 103). Ante todo se pretendió que el montaje fuera lo más limpio posible, huyendo de la museografía



Fig. 6. Sevilla. Museo Arqueológico. Instalación original de la sala de Mercurio, según diseño de Navascués. Foto: Archivo Museo Arqueológico de Sevilla.

de la acumulación de la situación anterior. Se hizo una rigurosa selección de piezas y las salas quedaron casi vacías, adelantándose en muchas décadas a un gusto expositivo más cercano a nosotros. Era la primera vez que se aplicaba el «desnudismo decorativo» a un museo arqueológico, algo realmente innovador para la época, cuyos felices resultados se siguen valorando hoy día (fig. 6).

En el montaje se ensayaron también soluciones museográficas. Una de ellas fue la de las vitrinas-escaparate que se colocaron en la sala primera, dedicada al mundo anterromano y que con un ingenioso sistema, estaban iluminadas por luz natural. Era otra idea tomada de la Conferencia Internacional de 1934. La otra novedad la aportó el director del Museo, Juan Lafita, el cual tenía entre otras muchas habilidades la de ser pintor y dibujante. Ante la dificultad de mover las pesadas esculturas para estudiar su correcta ubicación, realizó maquetas a tamaño natural que sostenidas por una armazón de madera, podían ser movidas en las salas para ensayar la colocación más conveniente (Lafita, 1944: 124) (fig. 7).

La inauguración tuvo lugar el 25 de mayo de 1946. Era la primera intervención importante en un museo que se hacía tras la Guerra y al acto se le dio un marcado carácter triunfalista. Presidió el acto Francisco Franco como jefe del Estado, que acudió



Fig. 7. Sevilla. Museo Arqueológico. Vitrinas tipo «escaparate», con iluminación cenital natural, ensayadas para la instalación de este Museo por Navascués. Foto: Archivo Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 8. Sevilla. Museo Arqueológico. Inauguración de las nuevas instalaciones el 25 de mayo de 1946, presidida por el jefe del Estado. Navascués, a la derecha, guía la visita. Foto: Archivo Museo Arqueológico de Sevilla, CS_7_26_P_0763615.

acompañado de Carmen Polo, guiando la visita Joaquín María de Navascués (*ABC*, Sevilla, 26 de mayo de 1946). Se conserva en el archivo del Museo Arqueológico de Sevilla un retrato de Navascués de esta época, vistiendo el uniforme propio del Ministerio de Educación[5], con distintivo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (figs. 8 y 9).



Fig. 9. Retrato del Joaquín María de Navascués y de Juan, hacia 1945-1946. Foto: Coyne. Archivo Museo Arqueológico de Sevilla.

6. Director del Museo Arqueológico Nacional

Durante estos años Navascués no había olvidado su interés por la epigrafía y la numismática. En sustitución de la Junta para Ampliación de Estudios, el gobierno había creado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que aprovechó toda la estructura anterior, incluida la sede.

5 Las características de este uniforme fueron establecidas por Decreto de 27 de septiembre de 1943, BOE de 10 de octubre.

Dentro de él se encontraba el Instituto «Diego Velázquez» de Arte y Arqueología, presidido por Manuel Gómez Moreno, en el que se va a integrar Joaquín María de Navascués como colaborador de la sección de epigrafía y numismática. En 1951 Navascués creará dentro del Consejo el Instituto «Antonio Agustín» de Numismática, fundando al poco una revista, *Numario Hispánico*, que se convirtió en un referente de los estudios de la materia y donde publicará numerosos estudios.

A la par fue completando su currículum académico, leyendo en 1949 su tesis doctoral, dirigida por Gómez Moreno, que versó sobre los epígrafes cristianos latinos de Mérida. Al año siguiente se presentó y ganó la cátedra de Epigrafía y Numismática de la Universidad de Madrid. Con esta cátedra Navascués está alcanzando la cima de su carrera académica. En 1953 ingresó en la Real Academia de la Historia con el discurso «El Concepto de la Epigrafía», consideraciones sobre la necesidad de su ampliación, y en 1955 fue elegido académico de número de la Real Academia de San Fernando, leyendo el discurso «Aportaciones a la Museografía Española» que citamos al comienzo.

En 1951 falleció Blas Taracena y Aguirre, que había sido director del Museo Arqueológico Nacional desde 1939. En un primer momento se ofreció la dirección interina a Navascués, hasta que se procediese a convocar un concurso para un nombramiento definitivo. Por aquellos momentos Navascués, que no era personal del Museo, no estaba muy interesado en este puesto de director, ya que andaba muy atareado con la organización de los museos, con la reciente cátedra y con la creación del instituto «Antonio Agustín». En octubre de 1951 salió a concurso la plaza, presentándose Emilio Camps Cazorla, que fue designado, aunque no llegó a tomar posesión ni se llegó a publicar el resultado del concurso en el BOE, por fallecer de forma inesperada en enero de 1952. Ahora Navascués no tuvo más remedio que aceptar la dirección de forma definitiva.

Desde que Navascués se hace cargo de la dirección del Museo Arqueológico Nacional, su mirada se centra en cómo mejorarlo. Entre todas las acciones que emprendió destaca el reto de volver a presentar las colecciones completas del Museo. Habían pasado más de una década y sólo se mostraban abiertas las salas del «museo breve» que inaugurara Blas Taracena. El objetivo es pues llevar a cabo un nuevo programa que permitiera la instalación completa del Museo con una museografía renovada. Pero cuando comenzaron los trabajos intervino el director general de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín, quien decidió que era preferible exponer en plazo breve y con el menor gasto posible todas las colecciones del Museo, sin dejar nada para los almacenes. El objetivo era contar con un museo en funcionamiento para la celebración en Madrid del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas en la primavera de 1954, de gran relevancia política pues era el primero de ese nivel que tenía lugar desde el inicio de la autarquía.

Navascués no estaba muy contento con el requerimiento del montaje completo de la colección, que impedía la posibilidad de cualquier planteamiento museográfico moderno, pero hombre disciplinado, se puso de inmediato a la tarea, aunque no se privó de manifestar su descontento cada vez que se le presentó ocasión (Navascués, 1958: 14). Las obras comenzaron el 1 de noviembre de 1952 y estaban terminadas el 31 de marzo de 1954.

A estas alturas Navascués tiene bastante oficio y experiencia para acometer el encargo y procedió como era habitual, dando prioridad a la iluminación. Al tener que exponer todas, las piezas van muchas veces apretadas, por lo que para facilitar su visibilidad se pintaron de tonos claros paredes y techo para aprovechar la luz, procurando que las vitrinas fueran lo más amplias posible y adicionando luz artificial cuando era necesario. Hay un intento deliberado de huir de los montajes anteriores en los que el exceso de madera, las telas de fondo, los muebles negros y las zonas oscuras hacían unos ámbitos recargados que ya resultan intolerables. Frente a ello, a pesar del abigarramiento, se buscó la limpieza del montaje (Navascués, 1954: 185) (fig. 10).

Respecto a los elementos museográficos, a pesar del pequeño presupuesto, se permite algunas novedades. Construye vitrinas nuevas que las hace estancas al polvo al hacerlas con listones de madera atornillados que sujetan los cristales, suprimiendo las cerraduras y las bisagras. Como suporte de las piezas introduce materiales plásticos. Para la colección de vasos griegos e italiotas, en otra sala, construye de fábrica vitrinas-escaparate en hileras paralelas junto a las ventanas para aprovechar la iluminación natural (Navascués, 1958: 14).

Siempre pensó que con el tiempo se podría ir modificando este montaje tan exhaustivo de la colección. Sin embargo fue pasando el tiempo y se pudo comprobar que no fue así, como se reconocía en la nueva guía que el Museo publicaba en 1965.



Fig. 10. Museo Arqueológico Nacional. Siendo director, Navascués pudo inaugurar en 1954 la nueva instalación del Museo, en la que se huye de los tonos oscuros y de las pesadas vitrinas de madera. Fotografía: Archivo Museo Arqueológico Nacional, FD-00102.

7. Conclusión

En 1966, tras 15 años ejerciendo la dirección del Museo Arqueológico Nacional, Joaquín María de Navascués solicita, por segunda vez en su vida, la excedencia voluntaria en el cuerpo facultativo (Archivo del MAN, exp. 1930/5/8/00001). Poco a poco, en estos últimos años, va dejando responsabilidades. La Inspección General de Museos Arqueológicos dejó de existir en 1969, siendo ya director general de Bellas Artes Florentino Pérez Embid (Decreto 3020/1969 de 13 de noviembre, BOE de 8 de diciembre de 1969). En 1970 dejaría por jubilación su cátedra de Epigrafía y Numismática en la Universidad de Madrid. En 1972 fue cesado como director del Instituto «Antonio Agustín», sucediéndole su colaboradora María Ruiz Trapero (CSIC, 1974: 26). Libre de responsabilidades, continuó con sus estudios de epigrafía y numismática a nivel privado, con el apoyo de su fiel colaboradora María Ruiz Trapero, que estuvo a su lado hasta el último momento (Ruiz, *op. cit.*: 19-20).

Cuando Joaquín María de Navascués y de Juan moría el 11 de mayo de 1975, se cerraba no solamente un ciclo en la historia de España sino también un ciclo en el desarrollo de los museos españoles. En este aspecto tuvo ocasión de vivir importantes etapas en el siglo xx. Primero la de formarse en un momento clave, el primer tercio de siglo, una fase de reflexión y controversia en la museología, en la que se pusieron en discusión las funciones tradicionales del museo y se establecieron las pautas para el desarrollo posterior de esta institución en el siglo xx, de todo lo cual se fue testigo en España gracias a la reunión en Madrid de la III Conferencia de la Oficina Internacional de Museos en 1934. Luego, pasada la Guerra Civil, las circunstancias le dieron la oportunidad de aplicar todo lo aprendido en beneficio del desarrollo de los museos arqueológicos españoles, desde la Inspección General y desde todos los cargos, honores y distinciones que fue acumulando a lo largo de su vida, en los que pudo poner a prueba su entrega y constancia en el trabajo.

Abreviaturas

CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
JAEIC = Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.
MAN = Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

Bibliografía

Álvarez Lopera, J. (2003): «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la guerra civil», *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil.* Edición al cuidado de I. Argerich y J. Ara. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español, Museo del Prado, pp. 27-61.

Arias Sánchez, I., y Balmaseda Muncharaz, L. J. (coords.) (2015): *La Necrópolis de época visigoda de Castiltierra (Segovia). Excavaciones dirigidas por Emilio Camps y Joaquín M.ª de Navascués (1932-1935). I. Presentación de las sepulturas y sus ajuares.* [En línea], Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/estudios-colecciones/2016-Castiltierra.pdf>. [Consulta: 28 de agosto de 2016].

Bolaños Atienza, M. (2014): «Una edad de plata para los museos», *En el frente del arte. Ricardo de Orueta (1868-1939.* Dirección científica de M. Bolaños Atienza y M. Cabañas Bravo. Madrid: Acción Cultural Española, pp. 81-109.

Camón Aznar, J. (1975): «Recordando a don Joaquín María de Navascués y de Juan», *Academia*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 40, pp. 21-27.

Camps Cazorla, E. (2015): *Diario de viaje.* Edición comentada y anotada de V. Salve Quejido y S. Espinós Ortigosa. [En línea], Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Colección Fondos Documentales del Archivo del Museo Arqueológico Nacional. Disponible en: <http://www.man.es/man/dms/man/coleccion/catalogos-tematicos/camps/Camps_diario-de-viaje.pdf>. [Consulta: 30 de agosto de 2016].

Chamoso Lamas, M. (1943): «El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XLVII, cuarto trimestre, pp. 259-294.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1974): *Memoria del año 1972.* Madrid: C.S.I.C.

Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1933): *Memoria correspondiente a los cursos 1931 y 1932.* Madrid.

Lafita Díaz, J. (1944): «Museo Arqueológico de Sevilla», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1943 (Extractos).* Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Inspección General de Museos Arqueológicos. Madrid: Aldus, pp. 122-128.

López Rodríguez, J. R. (2010): *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000.* Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Marcos Pous, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia*. Catálogo de exposición, Madrid: Museo Arqueológico Nacional, pp. 21-99.

Menéndez Pidal, F. (2012): «Navascués y de Juan, Joaquín María de», *Diccionario Biográfico Español.* Madrid: Real Academia de la Historia, tomo XXXVII, pp. 526-528.

Navascués y de Juan, J. M.ª (1922): «Interesantísimo hallazgo de una bóveda romana en la línea de Sevilla», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 1, pp.87-92.

– (1923): «Comunicaciones enviadas para la asamblea del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año XXVII, octubre-diciembre, pp. 630-632, 637-643 y 653-655.

– (1937): «Nuevas inscripciones de San Pedro de la Nave», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 13, pp. 61-71.

– (1941a): *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto (Arte Español de los siglos xv al xix)*, Madrid: Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Museo Arqueológico Nacional.

– (1941b): «Exposición de orfebrería y objetos de culto (Arte Español de los siglos xv al xix). 1941. Problemas museológicos», *Arte Español,* año XXVI, I de la 3.ª época, XIII, Cuarto cuatrimestre, pp. 3-13.

– (1947): «La nueva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Criterios que la han presidido», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. LIII, pp. 97-126.

– (1953): *El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por los señores Joaquín María de Navascués y de Juan y Manuel Gómez-Moreno y Martínez en la recepción pública del primero el día 18 de enero de 1953.* Madrid: Real Academia de la Historia.

– (1954): «Reapertura del Museo Arqueológico Nacional», *Revista de Educación*, 9, pp. 184-186.

– (1958): «Museo Arqueológico Nacional», *Memorias de los Museos Arqueológicos. 1954 (extractos).* Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Inspección General de Museos Arqueológicos. Madrid: Aldus, pp. 7-17.

– (1959): *Aportaciones a la museografía española. Discurso leído por el Sr. Joaquín María de Navascués y de Juan, el día 8 de febrero de 1959, con motivo de su recepción*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pabón, J. (1975): «Excmo. Sr. D. Joaquín María de Navascués y de Juan (1900-1975)», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* n.º 172, pp. 257-262.

Prous Zaragoza, S. (2003): «Fuentes documentales sobre el Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, en el Instituto de Patrimonio Histórico Español», *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*. Edición al cuidado de I. Argerich y J. Ara. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español, Museo del Prado, pp. 221-241.

Ruiz Trapero, M. (1975): «Homenaje al profesor Navascués», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid*, 2, pp. 15-29.

Sada Castillo, P., y Massó Carballido, J. (1997): «El Museo Arqueológico de Tarragona: un siglo y medio de historia», *La cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 149-162.

Santos Jener, S. de los (1943). «Museo Arqueológico de Córdoba. I. Memoria», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales. 1942. (Extractos).* Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Inspección General de Museos Arqueológicos. Madrid: Aldus, pp. 108-115.

– (1947): «Pinturas murales de la casa del Museo Arqueológico de Córdoba», *Archivo Español de Arte,* 79, pp. 240-249.

Taracena Aguirre, B. (1941): «Las nuevas instalaciones del Museo Arqueológico Nacional», *Investigación y Progreso*, año XII, n.º 2, pp. 33-38.

Vicent Zaragoza, A. M.ª (1974): «La casa mudéjar de la calle Samuel de los Santos Jener», *Etnología y tradiciones populares. II Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 49-52.

Comunicaciones de la Ponencia 2

La historia del Museo Arqueológico de Asturias a través de los conservadores de su colección

The history of the Museo Arqueológico de Asturias through its curators

José Antonio Fernández de Córdoba Pérez[1] (jfernandezdecordobaperez@gmail.com)

Resumen: Se plantea un recorrido por la historia del Museo Arqueológico de Asturias a partir del estudio de los diferentes encargados de custodiar la colección del mismo desde 1844 hasta los tiempos recientes. Los diferentes perfiles y personalidades de los conservadores y directores de este centro nos permiten comprender mejor la evolución de este Museo cuando analizamos sus figuras en el contexto de la época.

El principal rasgo que se observa en este recorrido es el predominio de personas sin formación específica en el ámbito de la museografía. Más allá de esto, los intereses concretos de cada uno de ellos explican varias de las características esenciales de este centro, especialmente de la formación de su colección o la evolución de las exposiciones permanentes a lo largo del tiempo. Y es que si bien las instituciones que perduran a lo largo de la historia parecen cobrar personalidad propia, no cabe duda de que son las personas quienes las definen.

Palabras clave: Historia de las instituciones. Comisión de Monumentos. Diputación. Oviedo. Museografía. Siglo xix. Siglo xx.

Abstract: We're introducing the history of the Museo Arqueológico de Asturias through the study of the different custodians of its collection since 1844 until recent times. The analysis of the curators' and directors' personalities allows us to better understand the evolution of this museum when we do an analyisis of them in the context of their time.

The main feature observed in this journey is the predominance of people without specific training in the field of museography. Beyond this, the personal interests of each of them explain several of the essential characteristics of this center, in particular the configuration

[1] Arqueólogo.

of its collection or the evolution of the permanent exhibition. Because although institutions that last long in history seem to develop their own personality, there is no doubt that people are behind the definition of that personality.

Keywords: History of institutions. Monuments Committee. Provincial Government. Oviedo, museography. 19th century. 20th century.

Introducción

La esencia de un museo es su colección y la actividad que desarrolla, pero una institución no es un ente con vida propia, sino que su existencia queda determinada por la formación, conocimientos, intereses y acciones de las personas que la sirven. De ahí el interés por profundizar en ellas para acercarse de la forma más completa posible a la historia de un museo, en este caso el Arqueológico de Asturias.

Ciriaco Miguel Vigil

Se puede considerar a Ciriaco Miguel Vigil (1819-1903) como el primer conservador del Museo Arqueológico de Asturias. Su figura es bien conocida, no en vano se trata del primer historiador de Asturias, en el sentido actual y contemporáneo del término, sobre quien se han escrito varias biografías (Canella, 1915; Fernández, 1903; Herrero, 2010; Rodríguez, 1891; Ruiz de la Peña, 1987).

Su característica más sorprendente como historiador radica en cierta contradicción entre su vida, su formación y su obra. Por un lado, sus intereses hunden sus raíces en la tradición ilustrada. En este sentido, cabe destacar que su abuelo y su padre eran aficionados a la diplomática y a la genealogía y, sobre todo, que ganó el título de Lector de Letra Antigua –equivalente hoy en día a paleógrafo–, diploma que se lograba sin una formación reglada tras un examen teórico práctico (Escuela 1865: Apéndice I), precedente de los estudios de la Escuela de Diplomática. Por otro lado, alcanzó la madurez vital en plena efervescencia del Romanticismo. Y, sin embargo, su obra escrita responde a unas coordenadas netamente positivistas[2] (fig. 1).

Su labor en el Museo derivó de su pertenencia a la Comisión Provincial de Monumentos de la provincia. Fue vocal de la misma casi desde su creación, en virtud de sus méritos como erudito y desde la reforma de 1866 en calidad de miembro correspondiente de la Real Academia fernandina. En la primera etapa de la vida de esta institución ejerció como secretario en varios periodos.

---

2 El grueso son tres compilaciones de datos históricos. *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática* (1887, 2 tomos, el primero 638 páginas de texto y el segundo 183 láminas y 391 inscripciones). *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo* (1889, 583 páginas con los resúmenes de los documentos históricos de la ciudad). *Heráldica Asturiana y Catálogo Armorial de España* (1892, 396 páginas).



Fig. 1. Ciriaco Miguel Vigil. Detalle del retrato de Dionisio Fierros. Cuadro del Museo de Bellas Artes de Asturias en depósito en el Museo Arqueológico de Asturias.

Es difícil perfilar con exactitud qué papel desempeñó Vigil en lo que atañe al Museo, pero la documentación conservada permite inferir una labor esencial. En primer lugar, consta que estuvo al frente de las negociaciones con la Junta de Beneficencia, junto con León Salmeán, para el reparto de la capilla de la Orden Tercera, anexa a la iglesia del convento de San Francisco de Oviedo, local donde la Comisión de Monumentos almacenaba su

colección de forma no oficial en virtud de una cesión temporal conferida por la Universidad Literaria en 1859. La necesidad de ampliar el hospital provincial obligó a legalizar esta situación y permitió afrontar la restauración de este edificio y el desarrollo de un proyecto arquitectónico para adaptarlo a su nueva función como museo, obras que se alargaron en el tiempo hasta 1874[3].

La segunda referencia de su labor es el primer inventario de piezas del Museo, redactado en 1871 y enviado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Real Academia de la Historia (Rasilla, 2000: 19 y 27-28)[4].

En tercer lugar, realizó un viaje por la provincia, a petición de la Comisión de Monumentos, con el objetivo de iniciar la estadística monumental de Asturias, del que dio cuenta en 1868 a la misma[5]. En su informe cita varios objetos que deberían ingresar en el Museo Arqueológico, aunque solo del occidente de Asturias. Esto dio la pista sobre la existencia de varias piezas que él mismo o sus sucesores intentaron recopilar para la colección.

Si bien Adán (*op. cit.*: 201) considera que el primer director del Museo fue Fermín Canella Secades, pienso que debemos considerar que, de facto, lo fue Ciriaco Miguel Vigil, al menos hasta que sufrió el accidente que le dejó inválido[6]. Además de las labores que se acaban de destacar hay un dato simbólico que aparece citado en un inventario redactado por él en 1866 sobre «los papeles y más efectos que obran en poder de D. Ciriaco Miguel Vigil Secretario de dicha Comisión», entre los cuales cita dos estanterías, los papeles y los libros del archivo y la biblioteca de la Comisión y la «llave del Museo de antigüedades». Todo ello atestigua que este lector de letra antigua desarrolló un trabajo singular para la historia del Museo Arqueológico de Asturias desconocido hasta ahora.

---

3 Sobre el reparto exp. 83727/17. Archivo de la Comisión de Monumentos. Museo Arqueológico de Asturias. Sobre las obras *vid*. Adán (1999: 178-180), Canella (1871 y 1874), García San Miguel (1868) y los exps. 83728/03, 83723/23, 26, 27 y 28 del Archivo de la Comisión de Monumentos. Museo Arqueológico de Asturias.

4 Hemos consultado la copia del inventario que envió Francisco Díaz Ordóñez, vicepresidente de la Comisión de Monumentos, con fecha 18 de abril de 1871. Es el documento CAO/9/7966/07 (01), (02) y (03) de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/45704064329358652054679/index.htm)
Está compuesto por la misiva de envío, el inventario propiamente dicho y la respuesta de la Real Academia de la Historia. Francisco Díaz Ordóñez indica expresamente que el inventario es obra de Ciriaco Miguel Vigil, vocal de la Comisión. El documento se envía en cumplimiento de un requerimiento realizado para el envío de un «catálogo razonado» de las piezas del Museo.

5 Exp. 83728/06. Archivo de la Comisión de Monumentos. Museo Arqueológico de Asturias.

6 Fernández, *op. cit.:* 462-464) describe así este episodio: «[…] pudo declararse á Vigil inválido de la Arqueología, como á los que las campañas militares producen. En excursión al antiquísimo templo de Santa Cristina, la máquina del ferrocarril de Lena le cercenó una pierna; mas así como al almirante holandés llamado Pie de palo por accidente parecido, no impidió la pérdida del miembro la continuación de su carrera, así también prosiguió D. Ciriaco la suya, si con menos expedición, con igual voluntad y constancia hasta el fin de su vida». Rodríguez, *op. cit.*: 657-658) sitúa el accidente en 1877 y ofrece una nueva narración: «[…] al querer comprobar la inscripción monumental, que se halla en la histórica ermita de Santa Cristina de Lena, le impidió trabajos sucesivos que hubiera continuado, sin duda, á no haberle sobrevenido tan funesto accidente en la estación del ferro-carril de Ablaña, de resultas del cual fué preciso amputarle una pierna».

Fermín Canella Secades

Si Vigil es un ejemplo de sabio erudito dedicado al estudio concienzudo de la historia, Fermín Canella Secades (1849-1924) es un ejemplo de burgués perfectamente engranado en el sistema sociopolítico de la Restauración. Hijo y nieto de catedráticos de la Universidad de Oviedo, él mismo fue catedrático de Derecho en la misma institución, donde ejerció el cargo de vicerrector (1882-1884, 1888-1906) y rector (1906-1914) (Lillo 1997 I: 230 y II: 279); culminó su carrera como senador en representación de este distrito universitario (1913-1924). Perteneció a todas las asociaciones e instituciones culturales de la época, siempre en el ejercicio de alguna responsabilidad, entre las cuales nos interesa especialmente la Comisión de Monumentos de Asturias, donde ingresó en 1868 (con 19 años) y en la cual ya figura como secretario en el acta de 13 de diciembre de 1870. En 1898 fue elegido vicepresidente de la misma y desde 1918, año en el que se reformó el reglamento, pasó a ser su presidente hasta 1924 en que falleció. Casi cincuenta y cuatro años al frente de este organismo y su marcada personalidad hacen que se pueda identificar la persona de Canella con la Comisión durante todo este lapso de tiempo en un ejemplo evidente de personalismo que ya destacó en su día Adán (op. cit.: 201). Marco de la Rasilla (*op. cit*.: 16) indica que fue «un eficaz gestor y un verdadero impulsor y valedor de cuanto se relacionara con el patrimonio histórico-artístico asturiano, a la par que alma mater […]».

Su labor en favor del Museo es amplia. Fue un importante «conseguidor» de piezas y ordenó la colección en el momento en que se planteó la primera exposición permanente en el convento de San Francisco. También participó activamente en el traslado y reinstalación del Museo en las Escuelas Normales de la calle Uría (1890), así como en las gestiones, infructuosas, para evitar el cierre y almacenamiento del mismo desde 1917.

Pero si se profundiza en la figura de Canella se observa cómo el logro de piezas (o de información histórica y arqueológica) y su posición social se retroalimentan en un círculo beneficioso, muy coherente con la esencia del régimen de la Restauración borbónica, sustentado en un fluido funcionamiento de las relaciones personales, laborales, sociales y políticas. Buen ejemplo de esto es la carta que le envió el alcalde de Tineo el 25 de septiembre de 1901 donde, tras exponer los avatares del descubrimiento de la lápida y sepulcro de Adelgaster y Brunilda –fundadores del monasterio de Obona–, el regidor aprovechó para pedirle apoyo para su hijo, estudiante de derecho, «especialmente con el Sr. Ordoñez á quien tiene miedo», así como para rogarle que acelerara la concesión de la licencia a una maestra de la localidad y el nombramiento de maestros interinos para otras siete escuelas del municipio cerradas en ese momento por falta de personal[7].

¿En qué se benefició Canella de su dominio del Museo y de la Comisión de Monumentos? Por un lado, para reunir la información que precisaba la publicación de la obra *Asturias* –que coeditó con Octavio Bellmunt–, donde cristaliza el discurso histórico de

7 Exp. 83721/44. Archivo de la Comisión de Monumentos. Museo Arqueológico de Asturias.

la élite cultural del momento con acento regionalista[8]. Por otro lado, y principalmente, para controlar un resorte más de influencia sobre la élite del momento. En este sentido, a pesar de que sus biógrafos oficiales destaquen su amor por Asturias, su bonhomía, que su figura alcanzó un aire venerable y patriarcal con los años, que no se le conocía una significación política militante ni dogmática (Casariego, 1970), o su militancia liberal y su amistad con Posada Herrera (Crabiffosse, 1996: 31), en realidad es el máximo exponente de la minoría regionalista del claustro ovetense, que destacó por su falta de principios ideológicos claros y su oportunismo político para garantizar su casi perpetuo control de la Academia (Prado, 2008: 73 siguiendo a Jorge Uría).

En definitiva, vista la figura de Canella en su conjunto, se puede afirmar que se trató de un ejemplo ideal de la élite social, política, intelectual y cultural de la época de la Restauración. En términos actuales podríamos calificarlo como un importante nodo del tejido de relaciones personales y de poder dentro de esa élite, la figura asturiana más destacada de la conocida como «República de las Letras». En cierto modo, equivale a la figura de Demetrio de los Ríos para la Comisión de León entre 1880 y 1892 (Lucas del Ser, 2012: 70-72), Juan Iturralde y Suit en Navarra (Quintanilla, 1997: 43) o de Marcelino Sáenz de Sautuola en Cantabria (Ordieres, 1993: 64-66). Sin embargo, su obra como historiador no soporta comparación con la de su contemporáneo Ciriaco Miguel Vigil, y como gestor del patrimonio no sería lícito considerarlo un igual del Demetrio de los Ríos de Sevilla o de León, sino más bien como un reflejo provinciano.

Braulio Álvarez Muñiz y Víctor Hevia Granda

Tanto Braulio Álvarez Muñiz (1867-1933) como Víctor Hevia Granda (1885-1957) representan la manifestación de una interesante veta presente en la Comisión de Monumentos de Asturias desde el inicio de su historia y, en consecuencia, en el Museo Arqueológico, que relaciona el mundo de la arqueología con las bellas artes.

El primero trabajó como profesor de la Escuela de Artes e Industrias, de la que llegó a ser su director en 1909, el mismo año que se convirtió en miembro de la academia fernandina. Fue un discreto secretario de la Comisión desde 1914 hasta 1932, de forma que ejerció de puente entre el periodo dominado por Canella y la nueva era que supuso la llegada de Constantino Cabal, Víctor Hevia y Juan Uría en la década de 1930. Las pocas referencias a su labor traslucen un trabajo sordo, pero constante, de cuidado de un Museo que desde 1917 se encontraba almacenado en los bajos alquilados de la antigua casa del deán Payarinos, actual sede del Conservatorio de Asturias. Una breve referencia en una noticia del periódico *Región* (28 de febrero de 1932) nos permite apreciar esta dedicación: «El que no percibe nada por su trabajo es don Braulio Alvarez Muñiz, aunque se impone la

---

8 De forma expresa, en 1897 la Comisión de Monumentos le autorizó para que «con nombre y sello de ella [la Comisión] pudiera dirigirse oficial y particularmente a los Centros y personas ilustradas de la provincia con el fin de adquirir documentos y noticias históricas de los concejos con destino a la obra Asturias» (Garriga y Palau, 1915: 30).

molestia de estar en el Museo todas las tardes, de cinco a seis, y se ocupa de rotular los objetos y numerar los libros de la biblioteca para formar un catálogo cuando sea posible».

Víctor Hevia Granda es una figura cuya trascendencia en el mundo del arte fue superior, no en vano se trató del artista más importante de su época en Asturias. Aunque a nosotros solo nos interese en lo que atañe al Museo, Hevia fue ante todo escultor, el primero con residencia permanente en Asturias (Hevia, 2007; Hevia, y Hevia, 2007), y después restaurador según se destacó sobre él ya en vida (Méndez, 1924), no en vano acometió la restauración de la Cámara Santa entre 1920 y 1922, y de la catedral de Oviedo tras la Guerra Civil Española.

Las actas de la Comisión de Monumentos durante la década de 1930 eclipsan su labor a favor del patrimonio cultural en Asturias, dominadas como están por las auto-citas del secretario en ese momento, Constantino Cabal Rubiera. Pero Víctor Hevia fue el delegado de Bellas Artes en Asturias, sucediendo en 1930 a Aurelio de Llano, lo que le ubica *de facto* al frente de la política de protección del patrimonio cultural en la provincia durante el periodo de la República junto con el arquitecto de la zona monumental, Alejandro Ferrant.

Su labor más importante a favor del Museo fue su participación en la ardua tarea para conseguir que el monasterio de San Vicente de Oviedo fuera declarado monumento nacional, con el objetivo de que su propiedad pudiera pasar del Ministerio de Hacienda hasta el Ministerio de Instrucción Pública y convertirse así en sede estable de la Comisión de Monumentos y de sus piezas.

Asimismo, destaca el cuidado que dispensó a la colección durante el difícil episodio de la Guerra Civil Española, tal y como le reconoció la Comisión de Monumentos en el acta de la sesión de 9 de enero de 1939[9]. «Se acuerda consignar en acta el agradecimiento de la Comisión, á un vocal D. Víctor Hevia, que habiendo permanecido en Oviedo durante el sitio marxista, no dejó de visitar este local siempre las que las circunstancias se lo permitían. En la parte posterior del edificio cayó una bomba de aviación, y á consecuencia de disparos y retumbos sufrió el citado local numerosos desperfectos. El Sr. Hevia cuidó de aminorarlos con su solicitud, trasladando objetos y guardando colecciones, ayudado siempre en esta labor por la solicitud de la conserje Dª. Isabel de las Heras, á quien asimismo testifica la Comisión un reconocimiento. Motivo de reconocimiento también para el Sr. Hevia, en el haber recuperado durante el sitio para la Catedral numerosos documentos de su Archivo. En esta labor le ayudó asimismo el canónigo D. Arturo Álvarez, á quién también desea la Comisión hacer constar su gratitud».

Por último, también se encargó de la mudanza de la colección desde el incómodo local de la casa del deán Payarinos hasta el claustro de San Vicente, labor que se desarrolló entre 1943 y 1945. De hecho, parece evidente que se encargó de la instalación de las

---

9 Libro de actas de la sesión de 15 de octubre de 1932 a la sesión de 30 de abril de 1963. C83720/03. Archivo de la Comisión de Monumentos. Museo Arqueológico de Asturias.

principales piezas de la colección, especialmente los sarcófagos medievales. Así se deduce del acta de la sesión de 27 de enero de 1943 la Comisión de Monumentos[10]. «Trasladado al nuevo museo el sepulcro de D. Rodrigo Álvarez de las Asturias, que ya instaló el Sr. Hevia en sitio muy conveniente, se encarece a este celoso compañero la continuación del traslado de piedras y de sepulcros, con el objeto de dejar libre el local en que el museo se encuentra tan mal actualmente».

Si bien fue intención de la Comisión de Monumentos que Víctor Hevia Granda se convirtiera en el director del Museo Arqueológico una vez restaurado el antiguo claustro de San Vicente de Oviedo, lo impidió el desacuerdo entre esta institución, la Diputación Provincial y la Dirección General de Bellas Artes. Pese a ello, en abril de 1949 se le nombró para el cargo de adjunto a la dirección a cambio de 6000 pesetas, en lo que más bien parece una forma de otorgarle una pensión por parte de la Diputación –contaba entonces con 64 años–[11].

Manuel Jorge Aragoneses

La biografía de García Cano (2009) sobre Manuel Jorge Aragoneses (1927-1998) no cita su paso por Oviedo, adonde llegó a propuesta de Blas Taracena en el marco de unas negociaciones entre el presidente de la Diputación de Asturias y el ministro de Educación Nacional para organizar el Museo Arqueológico[12]. Dado que en ese momento Aragoneses no era miembro del Cuerpo Facultativo, se le nombró director del «Museo de Bellas Artes», es decir, al amparo del Real Decreto de 1913, no del Real Decreto de 1900 de museos arqueológicos. El primero permitía nombrar al frente de un museo a cualquier persona con méritos para ello (estaba pensado para nombrar a artistas) y el segundo sólo contemplaba la posibilidad de nombrar a funcionarios del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos. Se resolvió así de forma temporal la organización administrativa del museo, sentando las bases para que el problema de dotación del personal aflorara más adelante.

En un breve periodo de tiempo, desde junio de 1951 hasta las fiestas de San Mateo de septiembre de 1952, Aragoneses organizó el montaje de la exposición permanente. En palabras de Escortell (1994: 23) «adoptó las más modernas tendencias museográficas, resolviendo inteligentemente arduos problemas, que planteaba el adaptar un edificio de estructura conventual a las necesidades exigidas por un Museo moderno»[13].

Si algo podemos destacar de la labor de este director es su carácter integral. No solo realizó el montaje de la exposición permanente, sino que publicó estudios monográficos de

---

10 *Ibidem*. En el mismo sentido se manifiesta José María Fernández Buelta, secretario de la Comisión de Cultura de la Diputación de Asturias en un informe de enero de 1957. Exp. 469/15. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación.

11 Exp. 11/6. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación. El documento parece fuera de sitio, puesto que este expediente nada tiene que ver con el museo.

12 Exps. 169/13-2 y 188/16. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación.

13 Escortell cita en este punto un artículo de Angulo Rodríguez en *Archivo Español de Arte*.

varias piezas, impartió conferencias e intentó editar un folleto sobre el Museo, sin éxito. Ahora bien, cayó con mal pie en Asturias, como demuestran varias críticas con saña a sus actuaciones al frente del Museo que nos ha dejado José María Fernández Buelta, secretario de la Comisión de Cultura de la Diputación provincial, en varios informes . El problema de fondo radica en el hecho de que Aragoneses no vino aquí como un funcionario con plena dedicación, sino como un joven en prácticas que gozaba de la confianza de los altos cargos en materia de museos del Ministerio quienes, una vez inaugurado el Museo, le encomendaron diversas tareas fuera de Asturias. Esto provocó un profundo malestar en la Diputación Provincial, que colaboraba en el pago de los honorarios del director, puesto que así el Museo quedaba desatendido. Esta imagen negativa contrasta con el reconocimiento de sus colegas a una larga carrera en el Cuerpo Facultativo donde se especializó en la realización de montajes expositivos y que culminó como director del Museo Cerralbo tras haber pasado por el Museo de Murcia y El Prado (García Cano, 2009). Su marcha el 30 de septiembre de 1954 abrió una nueva etapa en la historia de este centro.

Francisco Jordá Cerdá

Al contrario que Aragoneses, Francisco Jordá Cerdá (1914-2004) arribó a Asturias en plena madurez (38 años), con un perfil claro como prehistoriador formado bajo la protección del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia, Luis Pericot y Pío Beltrán Villagrasa, después de sufrir los avatares de la guerra y con el estigma de haber participado en el bando derrotado (Jordá Cerdá, 1976; Jordá Pardo, 2003).

Llegó para dirigir el Servicio de Investigaciones Arqueológicas de Asturias, institución creada seguramente a sugerencia de Juan Uría Ríu, promovida con entusiasmo por el presidente de la Diputación, Paulino Vigón Cortés. Desde el primer momento se pensó en la persona de Jordá para dirigirlo, ya que contaba con el apoyo de Luis Pericot y la confianza de Blas Taracena y Luis Vázquez de Parga, quien se manifiesta como el principal muñidor de la operación: «Mi distinguido amigo: Aprovecho la ocasión de felicitarle por su nuevo cargo de Director del Museo Arqueológico de Cartagena para darle cuenta de que con ocasión de la reciente estancia en Madrid del Exmo. Sr. Presidente de la Diputación de Asturias, hablé con él de la cuestión del Servicio Arqueológico. Utilizando los datos y sugestiones de su carta del 24 de noviembre, redacté una cuartilla cuya copia le adjunto y que le entregué. Me dijo que en los nuevos presupuestos creará una plaza y que le designará a Vd. para ella directamente. No me habló de la cantidad con que pensaba dotarla; pero conociendo como conozco, su criterio particular en esta cuestión, creo que será una remuneración digna, aparte […][15]».

---

14 Por ejemplo, expediente 1022/18. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación.

15 Archivador de correspondencia n.º 1, carpeta 3. 1950. Carta de 23 de diciembre, incompleta y carente de hoja de firma. Archivo Francisco Jordá Cerdá. Atribuyo la letra a Vázquez de Parga por comparación con otros manuscritos suyos. Confirma mi propuesta Jordá en la carta n.º 32 a Pericot (Fondo Luis Pericot, Biblioteca de Catalunya): «Acabo de recibir carta del amigo Vázquez de Parga diciendome que lo que se proyectaba en Asturias parece ser que está en vías de solución y que el Presidente de la Diputación esta dispuesto a nombrarme para la Dirección de un Servicio de Investigación Arqueológica en Asturias, con que podría estar solucionado el año venidero».

La cuestión se retrasó hasta principios de 1952 y se resolvió mediante una oposición pública a la que se presentaron Francisco Jordá Cerdá y Vicente Ruiz Argilés, este último protegido de Julio Martínez Santa Olalla[16]. El concurso, e incluso todo el proceso de creación del Servicio de Investigaciones Arqueológicas de Asturias, se puede considerar como una batalla provincial dentro del conflicto por el control de la arqueología española entre la Comisaría General de Excavaciones y el grupo de Cartagena (Gracia, 2009), en el que los antecedentes políticos de Jordá se utilizaron de forma recurrente.

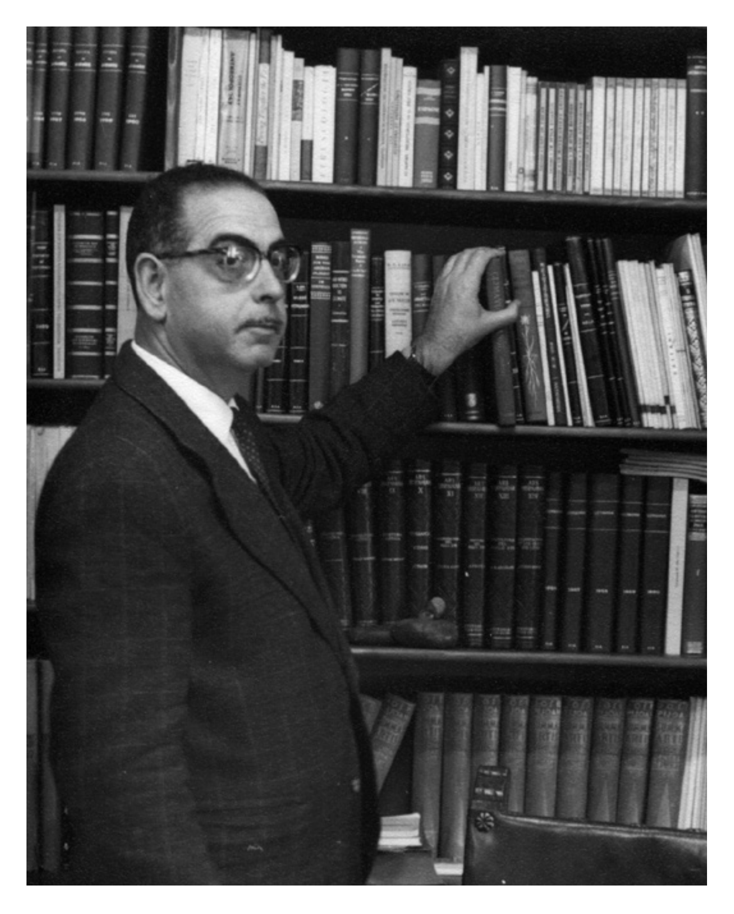


Fig. 2. Francisco Jordá Cerdá en el despacho de dirección del Museo Arqueológico de Asturias. Archivo FJC (Francisco Jordá Cerdá).

Tras la marcha de Aragoneses, la Diputación de Asturias sumó la función de director del Museo Arqueológico de Asturias a la plaza que ocupaba Jordá como director del SIA[17]. Paralelamente, la Dirección General de Bellas Artes nombró a Joaquín Manzanares Rodríguez-Mir, secretario de la Comisión de Monumentos de Asturias, también como director, lo que supuso un periodo de incertidumbre de casi dos años, de forma que hasta 1956 no se aprecia la labor efectiva de Jordá al frente del M0useo. Manzanares no dudó en utilizar, una vez más, el pasado político y militar del alcoyano para desbancarlo de su puesto, afortunadamente sin éxito, en un ejemplo más de la miseria humana profundamente arraigada en la autoproclamada élite cultural provinciana[18] (fig. 2).

La labor de Jordá al frente del Museo fue incesante. Reorganizó la exposición permanente, que amplió de forma notable, reunió un grupo de alumnos dedicados a la Arqueología en torno al SIA, editó una guía, promovió conferencias y catalizó la realización de varias reuniones científicas, estas con el apoyo fundamental del Grupo de Cartagena.

---

16 Exp. 166/27. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación.

17 Exp. 469/15. Archivo Histórico de Asturias. Fondo Diputación. El mismo día que la Dirección General de Bellas Artes comunicó el cese con fecha de 30 de septiembre de 1954 de Manuel Jorge Aragoneses como director del Museo, la Diputación acordó gratificar a Jordá con 6000 pesetas anuales de la partida de gastos del de funcionamiento del Museo Arqueológico Provincial, que se sumaban a su sueldo como jefe del SIA.

18 Carta de la comandancia de la Guardia Civil de Alcoy al secretario de la Comisión de Monumentos, Joaquín Manzanares Rodríguez-Mir, fechada el 20 de marzo de 1954. Archivador 1. Archivo FJC (Francisco Jordá Cerdá).

Pero su labor más sobresaliente fueron las numerosas excavaciones arqueológicas que dirigió en diversos yacimientos de Asturias.

El mandato de Jordá finalizó en 1963, cuando se trasladó a Salamanca a ejercer la cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Salamanca (Díaz, 2014: 18-19).

Matilde Escortell Ponsoda

Palmira Villa (1997) nos traza la biografía de Matilde Escortell Ponsoda antes de llegar a Oviedo. Escortell nació en Murcia en cuya universidad se licenció en Filosofía y Letras, sección de Historia en 1958. Desde enero de 1959 hasta abril de 1961 fue ayudante de clases prácticas de esa misma Universidad en las disciplinas de Historia del Arte y en la cátedra de Arqueología, Numismática y Epigrafía. De abril de 1961 hasta enero de 1964 fue adjunta en la disciplina de Historia del Arte y a continuación fue encargada de la cátedra de Arqueología, Numismática y Epigrafía hasta febrero de 1969. Desde el 1 de junio de 1965 hasta febrero de 1969 ejerció también como conservadora, con carácter interino, en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia.

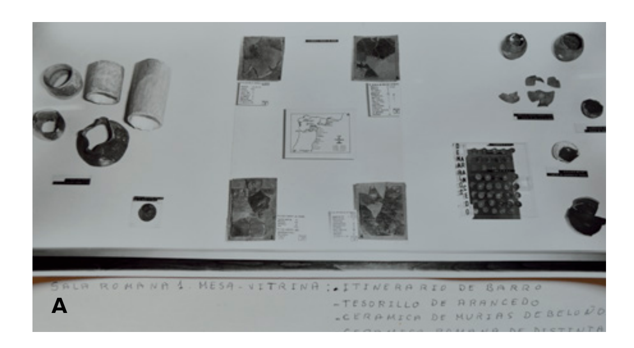
Todos estos datos indican que fue discípula de Manuel Jorge Aragoneses, quien ejerció la dirección del Museo murciano desde 1954 hasta 1974 (García Cano, *op. cit.*). Ambos conservadores mantuvieron el contacto, puesto que Aragoneses veraneó varios años en Asturias, concretamente en Villaviciosa[19].

En febrero de 1969 tomó posesión de la plaza de conservadora del Museo Arqueológico Provincial de Oviedo y en diciembre fue nombrada directora, después de la oposición correspondiente al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Del planteamiento de lo que debía ser un Museo Arqueológico que tuvieron Aragoneses y Jordá al que muestra Escortell se aprecia una diferencia muy grande. Los dos primeros, aunque con trayectorias diferentes, ejercieron una gestión integral, es decir, no de mera conservación, sino también de investigación y de puesta en valor, con una importante proyección pública del museo en los medios de comunicación; en definitiva, denotan una concepción que parece engarzada con la tradición anterior a la Guerra Civil Española. En el caso de Escortell, la dimensión pública y social del museo se clausuró de forma radical. Contamos con un testimonio suyo que lo confirma y lo explica perfectamente, su única entrevista en veintisiete años (que haya localizado). Se trata de un reportaje en la revista semanal *Asturias* que, tras una descripción amplia del Museo Arqueológico, recoge un elocuente y breve cuestionario que se hizo a la directora:

«Su actividad inicial en Oviedo ha sido, como ella misma dice, la de un ama de casa: limpiar, ordenar, informarse.

19 Comunicación personal del arqueólogo Rogelio Estrada García.



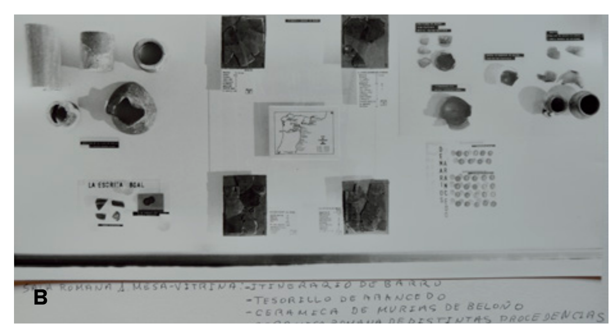




Fig. 3. Cambios en la vitrina mesa de la Sala Romana 1 realizados por Matilde Escortell Ponsoda. **A)** En 1971. **B)** En 1975. **C)** En 1986.

– De momento, tengo que enfrentarme a un problema ciertamente importante: la falta de espacio. Apenas hay sitio donde poner más piezas. Y lo grave de esta situación es que, a corto plazo, no existen posibilidades de ampliación. […]

– ¿Por qué la mayor parte de los asturianos no conocen el Museo?

– Yo pienso que los Museos no son para las masas, sino para los especialistas.

– Sin embargo, esa marginación del hombre de la calle, ¿no se debe, en gran parte, a una falta de promoción, a todos los niveles a partir del propio Museo?

– A mi juicio, no.

– Entonces, ¿no cree usted que sería muy interesante facilitar las visitas colectivas al Museo entre los estudiantes, desde la escuela primaria hasta la Universidad?

– Efectivamente, ésta es una labor interesante, pero no es una labor que encaje en el cuadro de funciones específicas del Museo. En todo caso, es algo que deben procurar las autoridades educativas» (Arce, 1970).

Se trata de un testimonio mínimo, pero engarza perfectamente con lo que se conoce sobre este periodo. Así pues, la preocupación primordial de Escortell no fueron los visitantes, sino la colección, en cuyo cuidado e investigación se volcó, ámbito en el que acumuló un importante haber. De hecho, al igual que los directores anteriores, reorganizó la exposición a fundamentis para ponerla a su gusto. Para ello desarrolló un curioso ciclo de trabajo: se centraba en un periodo, mandaba fotografiar todas las piezas, encargaba las nuevas vitrinas, reorganizaba la colección y publicaba el catálogo correspondiente. Así lo hizo durante veintisiete años, puesto que varios catálogos fueron reeditados después de la correspondiente «re-reorganización» de las vitrinas. También creó una biblioteca especializada en arqueología gracias a una política de compra constante y sistemática que continuó la labor más desordenada de la Comisión de Monumentos y de sus antecesores. (fig. 3 A, B y C)

Conclusiones

En ciento cincuenta años, el Museo Arqueológico de Asturias estuvo solo seis en manos de un prehistoriador (Jordá 1956-1962) y otros treinta años a cargo de técnicos especializados en museos (Aragoneses 1951-1954 y Escortell 1969-1996); el resto del tiempo fue atendido por eruditos y artistas. La idiosincrasia de cada una de estas personas influyó de manera determinante en la historia de esta institución. Por ello, es importante profundizar en ellas desde una perspectiva externa que nos permita contextualizar adecuadamente su labor, para poder enfrentarnos con una ambición holística al estudio de esta institución, es decir, para comprender mejor los avatares de proceso de formación de la colección, la configuración de sus exposiciones y en las actividades desarrolladas por el Museo desde su creación. Asimismo, es justo rememorar su labor, gracias a la cual podemos disfrutar hoy de una herencia tan rica, una verdadera ventana que nos permite adentrarnos de lleno en la historia de Asturias.

Bibliografía

Adán Álvarez, G. E. (1999): «La comisión de monumentos históricos y artísticos de Asturias y su imbricación en los museos asturianos durante el siglo xix y principios del siglo xx (1844-1919): el Museo Arqueológico Provincial», *Boletín de la ANABAD*, n.º XLIX, 2, pp. 175-204.

Arce, E. (1970): «Museo Arqueológico: un viaje al fondo de la historia. San Vicente 3: una dirección poco conocida», *Asturias semanal*, año II, 39, 14 de febrero de 1970, pp. 40-43.

Canella Secades, F. (1871): *Resumen de las actas y tareas de la comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Oviedo desde 1º de febrero de 1868 hasta la fecha, leido por su vocal secretario el licenciado D. Fermín Canella Secades en sesión ordinaria celebrada el 13 de diciembre de 1870*. Oviedo: Imprenta de Eduardo Uría.

– (1874): *Resumen de las actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Oviedo desde agosto de 1872 hasta diciembre de 1874, leído en la sesión ordinaria del 15 de este mes por el Vocal-Secretario Dr. D. Fermín Canella Secades*. Oviedo: Imprenta de Eduardo Uría.

– (1915): «D. Ciriaco Miguel Vigil y Suárez Bravo», *Resumen de actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Oviedo desde 1874 a 1912 por el vocal secretario Dr. A. Francisco Javier Garriga y Palau*. Oviedo: Imprenta de Flórez, Gusano y Comp.ª

Casariego, J. E. (1970): «Canella y Secades, Fermín». *Gran Enciclopedia Asturiana*. Tomo 3, pp. 292-293.

Crabiffosse Cuesta, F. (1996): *Asturias de Bellmunt y Canella. Una aventura editorial (1894-1901) por Francisco Crabiffosse Cuesta*. Oviedo: Consejería de Cultura.

Díaz García, F. (2014): «El prehistoriador que no se achicó: Francisco Jordá Cerdá 1914-2004», *Entemu*, n.º XVIII, pp. 7-33.

Escortell Ponsoda, M. (1994): *Museo Arqueológico Oviedo*. 3ª edición. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Escuela (1865): Escuela Superior Diplomática. *Reglamento*.

Fernández Duro, C. (1903): «Don Ciriaco M. Vigil y Suárez-Bravo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 42, pp. 462-464.

García Cano, J. M. (2009): «Jorge Aragoneses, Manuel», *Diccionario histórico de la Arqueología en España*. Coordinado por M. Díaz-Andreu, G. Mora y J. Cortadella Morral. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, pp. 362-363.

García San Miguel, J. (1868): *Resumen de las Actas y Tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y*

Artísticos de la Provincia de Oviedo, desde que se reorganizó hasta la fecha, leído por su secretario el Doctor D. Julián García San Miguel, en la sesión ordinaria celebrada el 16 de enero de 1908. Oviedo: Imp. y Lit. de Brid y Regadera.

Garriga y Palau, F. J. (1915): *Resumen de actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Oviedo desde 1874 a 1912 por el vocal secretario Dr. A. Francisco Javier Garriga y Palau*. Oviedo: Imprenta de Flórez, Gusano y Comp.ª

Gracia Alonso, F. (2009): *La arqueología durante el primer franquismo (1939-1956)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Herrero Montero, A. M.ª (2010): «El Archivo Municipal de Oviedo». *VIII Ciclo de conferencias de la S.O.F.* [Sociedad Ovetense de Festejos], 2ª época, pp. 79-120.

Hevia Ojanguren, P. (2007): «Oviedo: centro artístico y cultural en la primera mitad del siglo xx. El entorno creativo de un escultor. Víctor Hevia». *I Congreso de Estudios Asturianos. Tomo V: Comisión de Artes, Arquitectura y Urbanismo (Oviedo, 10 al 13 de mayo de 2006)*. Oviedo: RIDEA, pp. 151-176.

Hevia Ojanguren, P., y Hevia Rodríguez, V. (2007): «Víctor Hevia: El estudio y los talleres del artista. Claustro de San Vicente – Cámara Santa – Sala Capitular». *I Congreso de Estudios Asturianos. Tomo V: Comisión de Artes, Arquitectura y Urbanismo. (Oviedo, 10 al 13 de mayo de 2006)*. Oviedo: RIDEA, pp. 177-200.

Jordá Cerdá, F. (1976): «Pedro Bosch Gimpera (1891-1975)», *Zephyrus,* n.ºs 26-27, 1975-1976: 513-514.

Jordá Pardo, J. F. (2003): «Francisco Jordá Cerdá: cincuenta años de investigación arqueológica en la Península Ibérica». *Actas de la XI Reunión Nacional de Cuaternario: (Oviedo, 2 al 4 de julio de 2003)*. Edición de G. Flor. Oviedo: Consejería de Cultura, pp. 1-7.

Lillo, J. de (1997): *Oviedo. Crónica de un siglo*. Tomo I: 1860-1910. Tomo II: 1910-1960. Oviedo: Ediciones Nobel.

Lucas del Ser, C. (2012): *Élites y patrimonio en León. La comisión provincial de monumentos históricos y artísticos (1839-1991)*. Colección Estudios y documentos. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Méndez, L. (1924): «Artistas asturianos. Víctor Hevia Granda», *Región*, 6 de septiembre de 1924, pp. 8-9.

Ordieres Díez, I. (1993): *Historia de la conservación del patrimonio cultural de Cantabria (1835-1936)*. Santander: Fundación Marcelino Botín.

Prado, G. H. (2008): *El Grupo de Oviedo en la historiografía y la controvertida memoria del krausoinstitucionismo asturiano. Apuntes para un postergado debate*. Oviedo: KRK Ediciones.

Quintanilla Martínez, E. (1997) [1995]: *La Comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra. 3ª edición.

Rasilla Vives, M. de la (2000): «Asturias», *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Asturias. Galicia: catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 9-101.

Rodríguez García, F. (1891-1893): *Galería de asturianos ilustres y distinguidos, (adiciones y ampliaciones) por el P. Fr. Fabian Rodriguez García, agustino calzado, cura parroco de Boljoon, provincia de Cebu en las Islas Filipinas*. Cebú.

Ruiz de la Peña Solar, J. I. (1987): «Introducción». *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia por Don Ciriaco Miguel Vigil*. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes. [Edición facsimilar del original de 1887], pp. VII-XVII.

Villa, P. (1997): «Homenaje a dos profesionales (y 2)», *La Nueva España*, miércoles, 19 de febrero de 1997.

La Junta de Patronato y la defensa de las colecciones del Museo Arqueológico de Ibiza: el pleito con los herederos de Juan Román y Calbet

The Junta de Patronato and the defense of the collections of the Museo Arqueológico de Ibiza: the suit with the heirs of Juan Román and Calbet

Jordi H. Fernández (jordihfg@gmail.com)
G. I. Ibiza Púnica
Benjamí Costa (bcrmaef@telefonica.net)
Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera
Ana Mezquida (anammezquida@gmail.com)
Universidad Nacional de Educación a Distancia
María José López-Grande (mariajose.lopez@uam.es)
Universidad Autónoma de Madrid
Francisca Velázquez (frcavb@gmail.com)
G. I. Ibiza Púnica

Resumen: En este artículo revisamos las circunstancias que propiciaron la creación en 1907 del Museo Arqueológico de Ibiza, mediante la donación al Estado de la colección formada por la Sociedad Arqueológica Ebusitana (SAE). Los trámites de la cesión fueron realizados ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el director de la SAE Juan Román y Calbet, como apoderado de la misma. Durante estas gestiones, junto al ofrecimiento de esta colección, Román y Calbet propondrá, a título personal, la creación de la Fundación Protectora del Museo, comprometiéndose a que la Junta de Patronato de esta fundación pudiera incorporar definitivamente al Museo su colección particular. Este compromiso no podrá ser cumplido en vida de Román y Calbet, comenzando a su muerte un pleito que implicará a la Junta de Patronato y a la familia Román, cuyo resultado, como veremos, será la incorporación de solo una parte de la importante colección transmitida a sus herederos.

Palabras clave: Sociedad Arqueológica Ebusitana. Fundación Protectora del Museo Arqueológico de Ibiza. Arturo Pérez-Cabrero. Carlos Román Ferrer.

[1] Grupo de Investigación Ibiza Púnica (F-073 UAM).

Abstract: This paper reviews the circumstances which led to the foundation of the Archaeological Museum of Ibiza in 1907. Its establishment was made possible thanks to the donation of the Ebusitan Archaeological Society's (EAS) collection to the Spanish State. The formalities for this transfer were carried out by Mr Juan Román Calbet, who was President and proxy of the Society, before the Ministry of Public Instruction and Fine Arts. While the procedure was in progress, Mr Román Calbet proposed, in an individual capacity, the establishment of a Foundation for the Protection of the Museum. He committed to permanently donating his own private collection to the Museum through the Board of Trustees of the new Foundation. This commitment could not be fulfilled before Mr Román y Calbet's death, consequently leading to the start of a civil lawsuit between the Board of Trustees and Román and Calbet's family. The outcome of the lawsuit was the addition to the Museum of only a limited part of the substantial collection inherited by his heirs.

Keywords: Ebusitan Archaeological Society. Foundation for the Protection of the Archaeological Museum of Ibiza. Arturo Pérez-Cabrero. Carlos Román Ferrer.

1. El Museo Arqueológico de Ibiza y la Junta de Patronato

El Museo Arqueológico de Ibiza se crea por Real Decreto de 9 de septiembre de 1907, al aceptar el Estado la donación de los materiales arqueológicos reunidos por la Sociedad Arqueológica Ebusitana (SAE) desde su fundación en 1903. Los objetos que conformaban dicha colección procedían de donaciones de personas interesadas en la creación de un museo local y, sobre todo, de las excavaciones realizadas y financiadas por la misma institución. Los hallazgos de dichas intervenciones fueron depositados en su sede, cedida por el Ayuntamiento de Ibiza en la sesión del 5 de septiembre de 1903, para que en ella se pudiera instalar dignamente el futuro Museo Ebusitano. Estos inmuebles situados en la misma plaza de la Catedral, que habían sido hasta 1838 Casa Consistorial y anteriormente sede de la Antigua Universidad y Capilla del Salvador, son los mismos en los que se encuentra el actual Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, convenientemente ampliados con las casamatas del baluarte de Santa Tecla.

El Real Decreto de creación del Museo llevaba aparejado el establecimiento de la Fundación Protectora del Museo Arqueológico de Ibiza, a propuesta de don Juan Román y Calbet[2] (fig. 1), a quien la que la SAE había apoderado en la sesión de su directiva del 11 de diciembre de 1906 para que realizara los trámites de cesión de las colecciones reunidas por esta asociación, de forma que las mismas quedaran en lo sucesivo bajo la tutela del Estado. Román y Calbet en concepto de director y apoderado de la SAE, el 8 de abril de 1907, en un largo escrito de diez folios[3], se dirige al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes ofreciendo

---

2 Juan Román y Calbet (1849-1910) escribió una parte de su vida su segundo apellido como Calbet y otra como Calvet (Llobet, 2003: 55). Sin embargo, la ortografía correcta de su segundo apellido es Calbet, grafía que hemos optado por escribir a lo largo del texto.

3 AGA (AHN Fondos Modernos) Educ. y C. Leg. 8171 n.º 22.

el Museo al Estado sin otra condición que no salieran nunca de Ibiza los objetos que lo constituían. Este mismo documento que tiene fecha de entrada en el Ministerio el 17 de abril de 1907, propone y establece, a título personal, las cláusulas de la constitución de una Fundación Protectora que el Ministerio recogerá en el mencionado Real Decreto de aceptación de la colección reunida por la SAE (Fernández, 2000) (fig. 2, A-B).



Fig. 1. Fotografía de Juan Román y Calbet (1849-1910), director de la Sociedad Arqueológica Ebusitana (SAE) (Archivo MAEF).

A

A.9.729.746 ★
907-56-1-5.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA 17 ABR. 1907 ENTRADA BELLAS ARTES

Nº 1

EXCMO. SOR.

D. Juan Román y Calvet, obrando en el concepto de Director y apoderado de la Sdad. Arqueológica Ebusitana á V. E. atentamente expone:

Que hace próximamente cuatro años viene inspirándose la misma Sociedad en el propósito que dió origen á su creación, de reunir, clasificar y promover el estudio de los numerosos objetos antiguos dereconocido mérito é importancia suma para la formación de la Historia de las Islas Pythiusas, existentes en la localidad, que á no dudarlo ejercerán señalada influencia en el progresivo desarrollo de las ciencias históricas, y se hallaban antes esparcidas y en buena parte ocultos, descubriéndose algunos frecuentemente en varios lugares de las Islas Pythiusas, pero con especialidad en la Necrópolis de Ereso, antigua capital de aquellos territorios, que fueron los primeros que al comienzo de su expansión colonial ocuparon los Cartagineses, dada la proximidad á la Península Ibérica, á fín de preparar su conquista, con más de un siglo de antelación á la fecha en que se enseñoreraron en Cádiz de la primera posesión del territorio ibérico, habiendo sido también Ereso la última Ciudad de España que perdieron los Cartagineses, puesto que habiendo éstos términado allí su dominación acabada la 2ª. guerra púnica en el año 205 antes de J. C., sin que nunca más volviera á sentirse en la península Ibérica la influencia cartaginesa, ni en el órden político ni en el progreso y desenvolvimiento del Arte, resulta, por el contrario, que

A. H. N.

B

cida la opinión general de los hombres competentes, que juzgan sin discrepancia que cuando los objetos hallados en cualquier territorio bastan por sí solos para constituir un Museo, allí han de permanecer, siendo absurdo trasladarlos á otro punto; porqué así no podrian servir eficazmente al estudio de la Historia de aquella localidad; y mediante tales consideraciones me prometo, que por propio impulso y con más ahinco que la misma Sociedad Arqueológica Ebusitana, al dignarse el Gobierno aceptar el ofrecimiento que se le hace, adoptará solemnemente el acuerdo de que bajo ningún concepto nunca pueda ser extraido del mismo Museo para llevarlo fuera de la localidad, en todo ó en parte, objeto alguno de los que se hallen reunidos, y quedará garantida dicho acuerdo en términos que obliguen á mantenerlo á los sucesivos Gobiernos de la Nación; pues así lo impone el deber en que me hallo de no traspasar el mandado que aquella Socedad me ha conferido.

FUNDACION PROTECTORA DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE IBIZA.

Tambien estimo oportuno, obrando en nombre propio, someter á la consideración del Gobierno las clausulas de la siguiente fundación que paso a establecer, intimamente relacionada con el mismo Museo:

1ª. = Dentro del término de seis meses quedará constituida la FUNDACION PROTECTORA DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE -IBIZA, bajo la dirección de una Junta de Patronato, que compondrán los nueve vocales que designen los individuos y entidades siguientes: el Ministerio de Instrucción Pública, la Real Academia de la Historia, la Diputación provincial de Baleares, la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona ó bien la Junta municipal del Museo de dicha capital, el Ayuntamiento de Ibiza, el de Formentera, en unión ó de acuerdo con los restantes Ayunta-

Fig. 2, A-B: Copia del escrito de 8 de abril de 1907 de Juan Román y Calbet, ofreciendo al Estado el Museo de la SAE y proponiendo la creación, en nombre propio, de la Fundación Protectora del Museo Arqueológico de Ibiza (Archivo MAEF).

Ignoramos las razones que movieron a Román y Calbet a instituir esta Fundación, pero creemos que los motivos que pueden alegarse se relacionan con las cada vez más tirantes relaciones que mantenía con varios miembros de la Junta directiva y de los asociados de la SAE, a consecuencia de algunas decisiones tomadas por él mismo respecto a la forma de ingreso en el Museo de los materiales arqueológicos obtenidos en las excavaciones que venía financiando. Por otro lado, con la creación de la Junta de Patronato, la SAE quedaba prácticamente sin contenido ya que sus principales funciones pasaban ahora al nuevo organismo que a partir de su constitución sería el responsable de realizar las excavaciones arqueológicas que pudiesen programarse, contando además con una subvención del propio Ministerio.

Hay que decir que Román y Calbet estaba profundamente preocupado por el futuro de la colección que desde 1903 había ido reuniendo la SAE, la cual estaba formada por personas cultas pero con distintos intereses, aunque gracias a la aportación de sus cuotas se habían podido realizar distintas intervenciones arqueológicas y recuperar el importante conjunto de materiales que constituía el museo de la asociación.

Sin embargo había ciertos aspectos del Reglamento de funcionamiento de la SAE[4] que hacían temer que, en el caso de una hipotética disolución de la entidad, se perdiera todo el esfuerzo invertido en las excavaciones, las cuales habían proporcionado el importante conjunto de materiales conservado en el Museo, así como aquellos objetos que habían ingresado por donación. Este Reglamento, aprobado por el Gobierno Civil el 17 de octubre de 1903, en su Capítulo XII trataba de la «Disolución de la Sociedad». Los artículos 49, 50, 51 y 52 hacían referencia a que en el caso de que ésta se produjera, todas las propiedades de la entidad serían ofrecidas en venta al Ayuntamiento de la ciudad, a un precio razonable. El resultado de esa operación sería repartido a partes iguales entre los socios. De igual manera, en el caso de que no se produjera la venta, se dividirían todas las pertenencias de la entidad a partes iguales entre los socios (fig. 3).

Que ese temor era cierto lo evidencia el hecho de que a pesar de la grave situación económica por la que atravesaba la asociación, que en un escrito fechado el 1 de abril de 1905 solicitaba la incorporación de nuevos asociados al haberse visto forzada a suspender las excavaciones por falta de recursos, se acordó el 30 de diciembre de 1906 cerrar la admisión de nuevos socios. Parece que esta decisión estaba motivada por si se diese el caso de que el Estado no aceptara la donación del Museo y los bienes hubieran de ser ofrecidos en venta al Ayuntamiento.

Dadas estas circunstancias parece clara la desconfianza que podía tener Román y Calbet en el futuro del Museo de la SAE. Dicha desconfianza explica la decisión adoptada tras la adquisición de la finca de can Francesquet, conocida también como can Partit, el 27 de mayo de 1905 por 16 000 pts., en calidad de administrador de los bienes de su esposa doña Vicenta

4 Archivo del MAEF.

Capitulo XII.

Disolución de la Sociedad

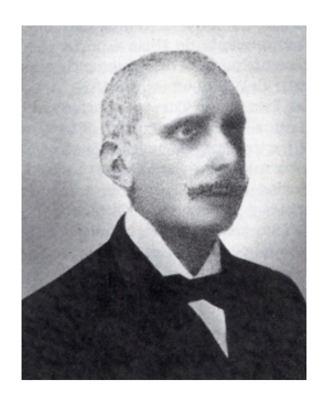
Artículo 49º Si con el tiempo y por un evento irremediable se hubiese de proceder á la disolución de la Sociedad, á que se refiere el artículo 24º; se ofrecerán todas las pertenencias de la misma en venta al M. Ilustre Ayuntamiento de esta Ciudad, con toda la ventaja posible para el Erario municipal en prueba de gratitud por sus solicitos y plausibles comportamientos de la Corporación con la Sociedad Arqueologica.

Artículo 50º. Si este traspaso en venta se verifica, por iguales porciones se distribuirá el producto entre los socios y aquellas personas que, sin serlo se hallan en el goce de los propios derechos y prerogativas sociales.

Artículo 51º Si la venta al Municipio no se realiza, las pertenencias todas de la Sociedad se repartirán tambien por iguales partes, entre los socios y las demás personas indicadas en el precedente artículo.

Artículo 52º. Establecese en definitiva y de modo inexcusable que no podrá ser resuelta la disolución de la Sociedad sin fundamento bastante acreditado y sin que para ello preceda indispensablemente el voto en pró de las dos terceras partes del número total de socios "por lo menos".

Fig. 3. Estatutos de la SAE, Capítulo XII: Disolución de la Sociedad (Archivo MAEF).


Fig. 4. Fotografía de Arturo Pérez-Cabrero (1870-1916). (Archivo MAEF).

Ferrer Wallis, de que los materiales que se pudiesen encontrar en las excavaciones por él financiadas[5], en el caso de que ingresasen en el Museo de la SAE, lo hicieran en calidad de depósito a la espera de que el Museo reuniese condiciones de perpetuidad para cederlos definitivamente. Igualmente, para facilitarle la redacción del libro que tenía el propósito de escribir[6], con el fin de que quedara reflejada la importancia de las excavaciones realizadas, dando a conocer las imágenes de los más importantes hallazgos de las Pitiusas, Román y Calbet decidió que los objetos más destacados se mandasen a su domicilio, lo que provocó algunas tensiones entre el director y algunos socios de la entidad a los que no gustó esta decisión.

Arturo Pérez-Cabrero, vicedirector de la SAE (fig. 4), intentó buscar una solución a este enfrentamiento aprovechando la estancia de Román y Calbet en Ibiza en el verano de 1906 y, junto con Jacinto Aquenza, se reunió con el director de la Sociedad. En aquella entrevista, dada a conocer por Pérez-Cabrero en su librito *Historia del Museo Arqueológico de Ibiza. Un Museo en Peligro,* publicado en 1911[7]. Román y Calbet expuso claramente que únicamente se atrevería a ceder en propiedad los objetos que tenía depositados en el Museo y a hacer entrega de los que tenía en su casa, si el Museo por medio de donación expresa, pasaba a ser propiedad de Estado, quedando en el futuro bajo su tutela. Tanto Pérez-Cabrero como Aquenza mostraron serios reparos a la propuesta, ya que el cambio de titularidad significaba cesar en la gestión del Museo si ésta pasaba a manos del Estado y también consideraban que muchos socios tampoco lo verían con buenos ojos. Román y Calbet por su parte planteó la cesión del Museo al Estado condicionada a que los objetos no salieran nunca de él, proponiendo la donación de sus colecciones y el nombramiento de Pérez-Cabrero como jefe del Museo, Aquenza como secretario y Juan Mayans como bibliotecario, con sueldos respectivamente de 3000 pts. el primero y de 2000 pts. los otros dos. En la sesión de 2 de septiembre de 1906, se aceptaron los cargos pero se renunció a los sueldos en favor de la Sociedad Arqueológica. De esta forma, según Román y Calbet, se acreditaban derechos para conseguir destinos en el gobierno cuando se hiciera efectiva la cesión del Museo al Estado (Pérez-Cabrero, 1911a: 13-14).

---

5 Román y Calbet, director de la Sociedad Arqueológica Ebusitana, a la vista de las dificultades económicas de la entidad que la obligaron a partir de 1905 a interrumpir las excavaciones, se ofreció a continuarlas con su financiación, siendo los trabajos dirigidos por Arturo Pérez-Cabrero y Tur (1870-1916), impulsor de la formación de la SAE, de la que era su vicedirector, iniciador de sus excavaciones a partir de 1903 y promotor del Museo Ebusitano de la SAE, para el que gestionó desde su cargo de secretario del Ayuntamiento de Ibiza, la cesión de los edificios en los que se instaló.

6 Román y Calbet hará entrega a la imprenta en 1906 de la obra *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas*, que se publicaría el año siguiente dedicada a la Sociedad Arqueológica Ebusitana. Esta publicación fue la primera obra sobre la arqueología de Ibiza y Formentera y el ensayo de reconstrucción de la antigua historia de las Pitiusas mediante el análisis de las fuentes clásicas, y los testimonios epigráficos, numismáticos y arqueológicos.

7 Esta publicación resulta muy interesante para conocer las vicisitudes de la creación del Museo Arqueológico de Ibiza, de la Junta de Protección del Museo y los enfrentamientos que hubo entre la Junta y la familia Román, si bien adolece de algunas inexactitudes. Se tiene que tener en cuenta que se escribió en un momento en que el presidente de la Junta se encontraba enfrentado con la familia Román a la que reclamaba las colecciones que tenía en su domicilio, al considerarse la verdadera heredera de los bienes arqueológicos de Román y Calbet.

Ante esta perspectiva y la postura de Román y Calbet respecto a la entrega de sus colecciones, y a pesar de las reticencias de algunos socios, la Junta Directiva de la Sociedad Arqueológica en sesión del 11 de diciembre de 1906, acordó apoderar a Román y Calbet para que iniciara los trámites de cesión del Museo de la SAE al Estado, con la condición única de que no salieran nunca de Ibiza los objetos que lo constituían.

Tampoco podemos olvidar que la Sociedad Arqueológica se encontraba en aquellos momentos desbordada por el volumen de objetos que se conservaban en el pequeño Museo, cuyas colecciones se iban incrementando con los objetos dejados en depósito por el director de la SAE procedentes de las excavaciones por él financiadas en el Puig des Molins, la necrópolis de ses Torres (Talamanca), Puig den Valls o la necrópolis tardorromana de Portmany, así como por el ingreso de los materiales de la Cova de Santa Agnès entregados por Pérez-Cabrero tras la prospección y descubrimiento de la capilla subterránea en marzo de 1907. Por otro lado la entidad se veía también obligada con sus escasos medios a hacer frente al mantenimiento del Museo, mientras que si éste se cedía al Estado, además de contar con un personal a su servicio, dispondría de una partida económica asignada para hacer frente a los gastos de su funcionamiento.

Por su parte Román y Calvet seguirá financiando las excavaciones en Ibiza, y así en los meses de julio y agosto de 1906 se trabajará en el santuario de es Culleram en el que se encontraron más de seiscientas terracotas enteras, un millar de fragmentos de cuerpos y cabecitas de otras, un pequeño león de marfil, betilos y diverso material cerámico. En esta excavación además de Román y Calbet, participarán su hijo Carlos Román Ferrer, Pérez-Cabrero, Pere Marí «Cala» y dos obreros que habitualmente trabajaban en sus excavaciones. También se invitó a asistir a Antonio Vives y Escudero, catedrático de Numismática y miembro de la Real Academia de la Historia que se había desplazado a Ibiza, invitado por el director de la Sociedad Arqueológica. Vives seguramente recibió con agrado la invitación de Román y Calbet ya que le permitía tener un contacto más profundo con la isla y con los materiales arqueológicos descubiertos en las excavaciones realizadas por la SAE. Al mismo tiempo le posilitaba recopilar información para su trabajo del Catálogo Monumental de Baleares que estaba redactando entonces. Según nos cuenta Pérez-Cabrero, Román y Calvet le encargó que «le distinguiera y acompañara en sus excursiones, para enterarse de la importancia de nuestros descubrimientos, á cuyo objeto había venido» (Pérez-Cabrero, *op. cit.*: 50).

Román y Calbet quería agradecer el apoyo que Vives y Escudero le había prestado, puesto que como miembro de la Real Academia de la Historia era uno de los académicos que debía apoyar el informe de esta institución sobre la conveniencia de que el Museo de la Sociedad quedara bajo la tutela del Estado, como así sucedió, puesto que poco después, por Real Decreto de 9 de septiembre de 1907, se acepta la donación del Museo que a partir de aquella fecha quedaría bajo la dependencia del entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y sería regido por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Poco después de la publicación del Real Decreto de creación del Museo Arqueológico de Ibiza y de su Fundación Protectora, de 9 de septiembre de 1907, y atendiendo al cumplimiento del citado decreto, con fecha 27 de septiembre de 1907 se publica la Real Orden por la que se establece el Reglamento de constitución y funcionamiento de la Junta de Patronato que creemos interesante reproducir:

«Ilmo. Sr. En cumplimiento de lo prevenido en el Real decreto de 9 del actual.

S .M. el Rey (Q. D .G.) se ha servido disponer lo siguiente:

1.º La Junta de Patronato de la Fundación protectora del Museo de Ibiza se constituirá en aquella ciudad en el plazo de seis meses, contados desde la publicación de la Gaceta de Madrid del Real decreto de su creación, con los vocales elegidos por las entidades á quienes corresponde estar representadas en ella.
En esta primera sesión se elegirá, por mayoría de votos, su Presidente y Secretario.

2.º Si en la indicada fecha no hubiera elegido Vocal alguno de aquellas entidades, ó en cualquier tiempo ocurriera una vacante, la Junta podrá, si lo considera necesario, nombrar vocales interinos hasta completar el número de ocho, de que debe constar; pero aquellos cesarán cuando se presenten los propietarios.

3.º El cargo de Vocal de esta Junta es amovible y por tiempo indeterminado.

4.º Al Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes corresponderá la alta inspección sobre el modo de constituirse y funcionar esta Junta.

5.º Serán funciones de la misma:

a) Ordenar y dirigir las excavaciones en la necrópolis de Ereso, cuidando de que no se interrumpan, para lo cual empleará permanentemente dos jornaleros, pagados con los fondos de la Fundación.

b) Ordenar asimismo otras excavaciones que considere necesarias para descubrir nuevos yacimientos arqueológicos en las islas Baleares.

c) Redactar un libro diario de excavaciones, extendiendo en él nota detallada de los hallazgos.

d) Procurar la adquisición por compra ó donativo de los objetos hallados por otras personas ajenas á la Fundación, y de no ser posible, gestionar para que no salgan de las islas, inscribiéndoles en un registro especial, en el que se harán constar las sucesivas traslaciones de dominio.

e) Proponer al Conservador del Museo y de la necrópolis que será nombrado por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.

6.º De los hipogeos de la necrópolis de Ereso y de los que se descubran en la Ibiza latinizada se reservarán 60 para que puedan ser explorados por los arqueólogos venideros.

7.º La Junta de Patronato irá entregando al Museo de Ibiza, los objetos que descubra ó adquiera pudiendo entregarlos en depósito y quedando á su arbitrio determinar la ocasión y forma en que el ingreso haya de hacerse con otro carácter definitivo.

8.º Las colecciones del Museo Arqueológico de Ibiza no podrán ser trasladadas en todo ni en parte á ninguna otra región. Esto no excluye la presentación de sus objetos por tiempo limitado en certámenes y exposiciones nacionales ó extranjeras. Sólo en circunstancias muy excepcionales, por un caso de fuerza mayor y por acuerdo unánime de todos los individuos de la Junta de Patronato y del Gobierno podrá acordarse la traslación de este Museo ó de parte de sus colecciones.

9.º Para el servicio facultativo del Museo Arqueológico de Ibiza se destinará un empleado del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos que será el Jefe del establecimiento, habiendo de pasar ahora á este destino el oficial de cuarto grado D. Rafael Vidal y García, adscrito á la Biblioteca de Palma de Mallorca, cuya plantilla quedará reducida a un solo empleado en vez de los dos que, en previsión de este caso se le asignaron en la Real orden del 12 de mayo último sobre distribución de personal.

10.º Se crea una plaza de Conservador del Museo Arqueológico de Ibiza y de la necrópolis de Ereso, dotada con un sueldo ó gratificación anual de 2.000 pesetas, y otra de Ordenanza del referido Museo, con el sueldo anual de 1.000 pesetas.
Se consignará la cantidad de 1.000 pesetas para gastos de material de oficina y escritorio al Museo y otras 1.000 como subvención a la Junta de Patronato para auxiliar las excavaciones. Todas estas partidas se incluirán en el presupuesto próximo. De las 5.000 pesetas consignadas en el capítulo 16, artículo único, concepto «para todos los gastos que ocasione el sostenimiento del Museo Arqueológico de Ibiza» del presupuesto vigente de este Ministerio se destinarán 1.000 pesetas para libros de consulta y las 4.000 restantes para los gastos de instalación del Museo, tales como vitrinas, mesas, armarios, pedestales, jornales y demás.

Lo que de Real orden digo á V. S. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid 27 de septiembre de 1907.- R. San Pedro.

Sr. Subsecretario de este Ministerio».

A la vista de esta Real Orden, el Museo Arqueológico de Ibiza resultaba muy favorecido en cuanto a lo que se refiere a los medios económicos para su funcionamiento y respecto al personal de que se dotaba al establecimiento, pudiendo iniciarse inmediatamente las reformas que precisaba el edificio que albergaba el Museo.

Así pues, siguiendo lo dispuesto en la R. O. de 27 de septiembre, el 8 de diciembre de 1907, bajo la presidencia de Ricardo Gotarredona Hernández, alcalde de la ciudad de Ibiza, se reúnen en la Sala Consistorial los miembros que tenían que constituir la Junta de Patronato de la Fundación Protectora del Museo Arqueológico de Ibiza: Rafael Vidal García, vocal electo designado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, director del Museo; Arturo Pérez-Cabrero Tur, vocal electo designado por la Real Academia de la Historia, vicedirector de la SAE y secretario del Ayuntamiento de Ibiza; Mariano Llobet Tur, vocal electo designado por el Ayuntamiento de la ciudad; Juan Palau Torres, canónigo de la Iglesia-Catedral, vocal electo designado por los ayuntamientos foráneos y el de Formentera; Enrique Fajanés Tur, médico y escritor, vocal electo designado por la Comisión de Monumentos de Baleares y Eusebio Calvet Ramón, Jacinto Aquenza Loaiza, escritor y periodista, e Isidoro Macabich Llobet, canónigo de la catedral de Ibiza e historiador, vocales electos designados por Juan Román y Calbet, patrono de la Fundación.

Tras la votación, la Junta queda constituida de la siguiente manera: Arturo Pérez-Cabrero, presidente, Jacinto Aquenza, secretario, Mariano Llobet, vicepresidente y Rafael Vidal, tesorero. Constituida la Junta de Patronato se procede a la votación secreta para designar al conservador del Museo y de la necrópolis según lo dispuesto en la R. O., siendo elegido Arturo Pérez-Cabrero. Sin embargo éste no podrá tomar posesión de su cargo porque tenía que resolver previamente su compatibilidad con el cargo de secretario del Ayuntamiento de Ibiza, por lo que se nombró como conservador a Sebastián Roig Ramis, socio fundador de la SAE el cual tomó posesión de su cargo el 20 de enero de 1908.

Sin embargo y a pesar de que el Museo Arqueológico era ya una realidad, la creación de la Fundación Protectora del Museo sin el conocimiento previo de la SAE y, sobre todo su nula representación en la nueva Junta, cuando era la que realmente había realizado la donación al Estado, frente al nombramiento de tres representantes de Román y Calvet quien obraba como representante de la SAE, no agradó a muchos socios quienes mostraron su disconformidad en contra de su directiva y sobre todo del Director al que acusaban de haberse extralimitado en sus funciones. Por ello, en la Asamblea de 1 de Octubre de 1907 acordaron solicitar al Ministerio la debida representación en la Junta de Patronato del Museo.

Román y Calbet debió tener inmediatamente conocimiento de la queja expuesta por algunos de los socios y del acuerdo de solicitar al Ministerio la debida representación de la SAE en la Junta, ya que pocos días después, el 7 de octubre de 1907, presentó un escrito al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, con entrada el día 17 del mismo mes, en el que puntualiza algunos de los extremos planteados en su escrito de 8 de abril, absolutamente aceptados por el Ministerio y publicados en la mencionada Real Orden de 27 de septiembre, solicitando que en la constitución de la Junta de Patronato, se

concediera la oportuna representación a la Sociedad Arqueológica Ebusitana, que debería ser mantenida en este mismo derecho en cuantas renovaciones se hiciesen mientras subsistiera dicha entidad[8].

No obstante, por razones que ignoramos, el Ministerio no atendió esta petición y en la constitución de la Junta el 8 de diciembre, no se nombrará ningún representante de la Sociedad Arqueológica, quedando pendiente, por consiguiente, la solicitud realizada por la entidad el 1 de octubre.

Como hemos visto, el Estado, desde el mismo momento de la creación del Museo, nombra un responsable del establecimiento, manteniendo sus colecciones en los mismos locales que el Ayuntamiento de Ibiza había cedido a la Sociedad Arqueológica Ebusitana en 1903. Estos debían encontrarse en bastante mal estado y considerablemente deteriorados a causa de las filtraciones existentes en las cubiertas y por el hecho de que no se había acometido ninguna reforma que paliara el problema, ni por parte del Ayuntamiento de Ibiza, propietario de los inmuebles, ni por la SAE la cual no disponía de medios para ello. Así pues, con la subvención de 4000 pts. destinadas a las reparaciones del inmueble y que debían de justificarse antes de finalizar el año de 1907, se iniciaron inmediatamente las obras bajo la dirección desinteresada y altruista del Capitán de Ingenieros José Berenguer Cajigas, miembro de la Sociedad Arqueológica Ebusitana.

Los trabajos se centraron en el edificio de la Capilla del Salvador, poniendo al descubierto las nervaduras, claves y rosetón de la misma, así como el alto relieve con la figura del Salvador y la inscripción en caracteres latinos de la fecha en que se abrió la puerta de comunicación entre la antigua universidad y la capilla en 1708, que se encontraban completamente recubiertos y enmascarados por obras y reformas anteriores.

También resulta interesarte destacar que en la reparación de las bóvedas de la capilla con la finalidad de aligerar su peso, se halló un relleno formado por abundantes tinajas, jarras de Paterna y cerámicas diversas. Por debajo del pavimento se puso al descubierto una cripta con un considerable número de restos humanos, un Cristo, la cabeza de una figura, parte de un brazo y una mano, todo ello en madera policromada, que formaron parte de un descendimiento, una Santa Lucía incompleta de piedra arenisca, y una gran cantidad de cerámicas de reflejos metálicos, así como pergaminos, bulas, etc. Pérez-Cabrero dará cuenta de los trabajos realizados en la reforma (Pérez-Cabrero, 1909: 95), recogiendo los materiales hallados que pasaron a formar parte de las colecciones del Museo. Por su parte, los restos humanos encontrados en la cripta se depositaron en un depósito que había en el Mirador, contiguo al Museo, con la autorización concedida por el Deán de la Catedral el 27 de enero de 1908 (fig. 5).

No tenemos noticia de ninguna actividad arqueológica en la isla por parte de la Junta de Patronato del Museo. Lamentablemente la R. O. de 27 de septiembre de 1907 por la cual se

---

8 AGA (AHN Fondos Modernos) Educ. y C. Leg. 8171 n.º 22.

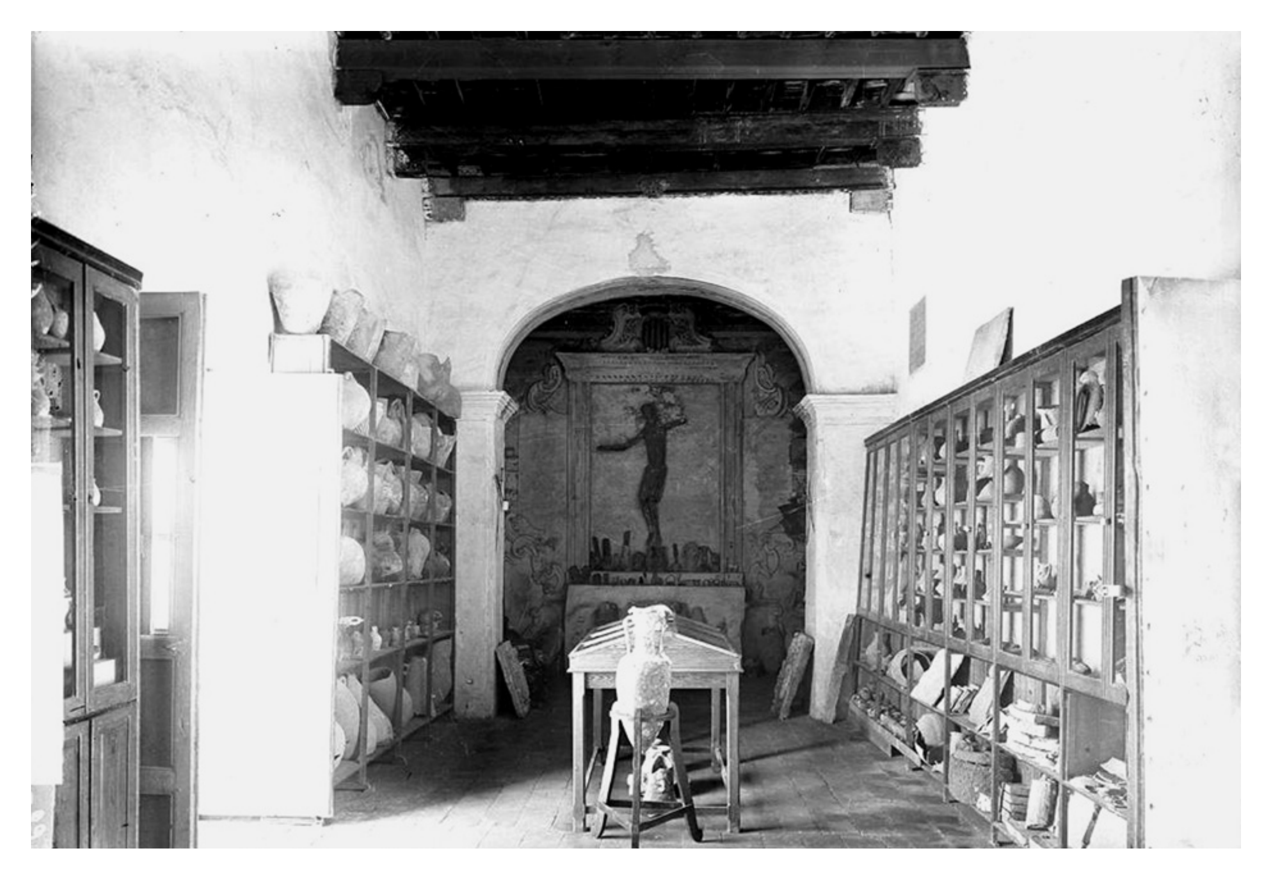


Fig. 5. Archivo Ruiz Vernacci: VN- 19609 Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera, Sala de la Antigua Universidad. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. ¿Foto de Jean Marie Lacoste, 1908?).

concedía la suma de 1000 pts. anuales para la realización de excavaciones en la denominada «Necrópolis de Ereso», fue incumplida a pesar de los reiterados escritos del presidente de la Junta, Pérez-Cabrero, reclamando las partidas al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en varias ocasiones a lo largo de 1908, 1909 y 1910.

Mientras tanto, Pérez-Cabrero seguirá colaborando con el director de la SAE ya que entre los meses de diciembre de 1907 y enero de 1908 bajo su dirección se excavará en la Illa Plana, poniendo al descubierto los pozos de ofrendas, restos de una construcción que podría estar ligada a un posible santuario, y una cisterna romana que fue erróneamente interpretada como un templo. El excavador, en su obra *Ibiza Arqueológica* (Pérez-Cabrero, 1911b), da una cumplida información de los trabajos realizados y del descubrimiento de las figuras votivas de este yacimiento, las cuales serán publicadas por Román Ferrer, junto con los materiales exhumados en la cueva de es Culleram, en su obra *«Antigüedades Ebusitanas»* en 1913. De ambos yacimientos no ingresó en el Museo ningún objeto y todos los materiales fueron trasladados a la casa de Román y Calbet. También Pérez-Cabrero dirigirá los trabajos realizados en la necrópolis del Puig des Molins en 1909 en terrenos de la finca de es Porxet que Román y Calbet tenía arrendados a su propietario por dos pesetas diarias.

En esas fechas irrumpirá en el panorama arqueológico ibicenco el catedrático Antonio Vives y Escudero quien desde Madrid, en donde residía, se había trasladado en el verano de

1909 a la población de Santa Eulalia del Río para descansar con su familia y, seguramente también por el atractivo que podía representar para un coleccionista como él, el potencial arqueológico de la isla. Según palabras de Pérez-Cabrero, Vives, «para entretener sus ocios» realiza algunas excavaciones sin resultado en este término municipal, si bien desconocemos los lugares prospectados (Pérez-Cabrero, 1911a: 50). También, como él mismo nos cuenta, en 1909 registró la cueva de es Culleram donde en un estrato inferior al lugar en que habían sido halladas las terracotas en 1907 y por debajo de una capa de sedimento calcáreo, localizó tres fragmentos de cerámicas hechas a mano que consideró de época neolítica. Los publicó en 1917 junto con un croquis de la cueva (Vives, 1917: 3-4 y 28).

La prensa local, en este caso el *Diario de Ibiza*, siempre sensible a la defensa de las riquezas arqueológicas que albergaba el subsuelo de la isla, que habían permitido con sus excavaciones formar el Museo Arqueológico, el 24 de agosto de 1909 publicó la siguiente nota en su sección de «*Noticias Locales*» y que al parecer había sido instigada por Román y Calbet: «A varias personas de nuestra amistad y competentes en Arqueología, así como entusiastas de todo cuanto se refiere á esta Ciencia, hemos oido exteriorizar temores de que puedan extraerse de esta Isla curiosidades y joyas arqueológicas que ojalá siguiesen guardando las oquedades de las rocas y el subsuelo antes que verlas desaparecer camino de otros paises más o menos remotos.

Ciertamente que, sea cual fuere el movil de la extracción de ejemplares arcaicos para fuera, siempre ha de resultar ella sensible y perjudicial para nuestro país y su historia, además de lesiva para nuestro buen nombre.

En todos los pueblos cultos hay supremo interés en conservar para sí, exclusivamente, como sagrado tesoro, el de su Arqueología. Aunque los gobiernos no protegiesen ese interés, bastaríanse para ello los buenos ciudadanos.

Hasta ahora, lo que han dado de sí en Ibiza las buscas y hallazgos arqueológicos, en nuestros tiempos, patente está en el Museo Ebusitano y en una obra que, como aquél, honra grandemente á nuestra patria chica y al patriotismo ibicenco.

Deseamos que no se realicen los temores al principio anunciados; que no se exporte de Ibiza nada de su riqueza arqueológica; que de ello se percaten todos, incluso los poseedores de terrenos ya conocidos por estas ú otras invenciones arcaicas, y así se prevenga y evite un mal que, consumado, lamentaríamos mucho».

Vives se sintió aludido por esta nota, por lo que se trasladará a Ibiza con un grupo de obreros. A su llegada arrendó a un molinero llamado Roig, por la nada despreciable cantidad de seis pts. diarias, los terrenos de su propiedad situados en la necrópolis del Puig des Molins, en la finca conocida como can Xico Roig, contigua a los terrenos de es Porxet que Román y Calbet tenía arrendados a su propietario. Con la entrada en escena de Vives y Escudero se iniciaba la explotación de la necrópolis donde, a juzgar por los resultados, prevalecía más la rebusca de objetos con finalidad coleccionista que investigadora.

2. El pleito de la Junta de Protección del Museo con los herederos de Juan Román y Calbet

Las tensiones que se habían creado entre el director de la Sociedad Arqueológica y algunos de sus miembros se fueron agravando, ya que se quejaban de que Román y Calbet había incumplido su compromiso de hacer entrega de manera definitiva de los materiales arqueológicos que tenía en depósito el Museo tal y como había prometido, ni tampoco de incorporar a éste los objetos que conservaba en su domicilio, sobre todo los provenientes de las últimas excavaciones realizadas en es Culleram y en la Illa Plana, de los que el Museo no tenía ningún ejemplar.

Esa tirantez, a la que seguramente se añadieron diversas rivalidades políticas, conllevó que en la Junta General de la Asociación del 31 de diciembre de 1909, se acordara no renovar en el cargo a Román y Calbet como director de la entidad, con la excusa de que no residía de forma permanente en Ibiza. Para sustituirlo, fue elegido Bartolomé Ramon Capmany, depositario del Ayuntamiento de Ibiza, nombrando en esta misma sesión a Román y Calvet como director honorario de la SAE.

Aunque Pérez-Cabrero dice en su opúsculo sobre el Museo que Román y Calbet, que a la sazón residía en Madrid, no llegó a tener conocimiento directo de este hecho, parece ser que se enteró por los telegramas que le remitieron Macabich y Aquenza, lo que le provocó un profundo disgusto que posiblemente haya que poner en relación con el infarto del que finalmente murió el 4 de enero de 1910. La muerte inesperada de Román y Calbet causó una profunda conmoción y elevará todavía más el enfrentamiento entre su familia y la Junta de Patronato a la que hacían responsable de la muerte de su padre y marido.

Transcurridos dos meses de su fallecimiento, la Junta de Patronato (Fernández, 2001) que se consideraba heredera de los materiales arqueológicos en manos de la familia de Román y Calbet, en la sesión de 13 de marzo de 1910, presidida por Pérez-Cabrero y con la asistencia del vicepresidente Mariano Llobet Tur, el vocal Rafael García, representando al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y Jacinto Aquenza como secretario, por unanimidad facultó al presidente a gestionar con los herederos el cumplimiento de la cláusula 9.ª, redactada por el propio Román y Calbet en su escrito de creación de la Fundación Protectora del Museo Arqueológico de Ibiza:

> «9.ª La Junta de Patronato procurará que los objetos descubiertos por la misma ó adquiridos por distintos títulos o conceptos vayan ingresando sin dilación en el Museo Arqueológico, en calidad de depósito, y queda al exclusivo arbitrio de la misma Junta determinar la ocasión y forma en que el ingreso deba tenerse como definitivo.
>
> Del mismo modo la expresada Junta de Patronato determinará la ocasión y circunstancias en que deban haberse por ingresados definitivamente todos ó parte de los objetos de mi propiedad que tengo actualmente depositados en el propio Museo. Y, por último, á la misma Junta de Patronato incumbirá hacerse cargo de los objetos de mi pertenencia que todavía no he ingresado en el Museo y por mí le

serán entregados, quedando á su arbitrio depositarlos ó hacer la entrega definitiva. También podrá aceptar dicha Junta análogos encargos que reciba de los varios propietarios de objetos que conserven en sus casas ó tengan depositados en el Museo».

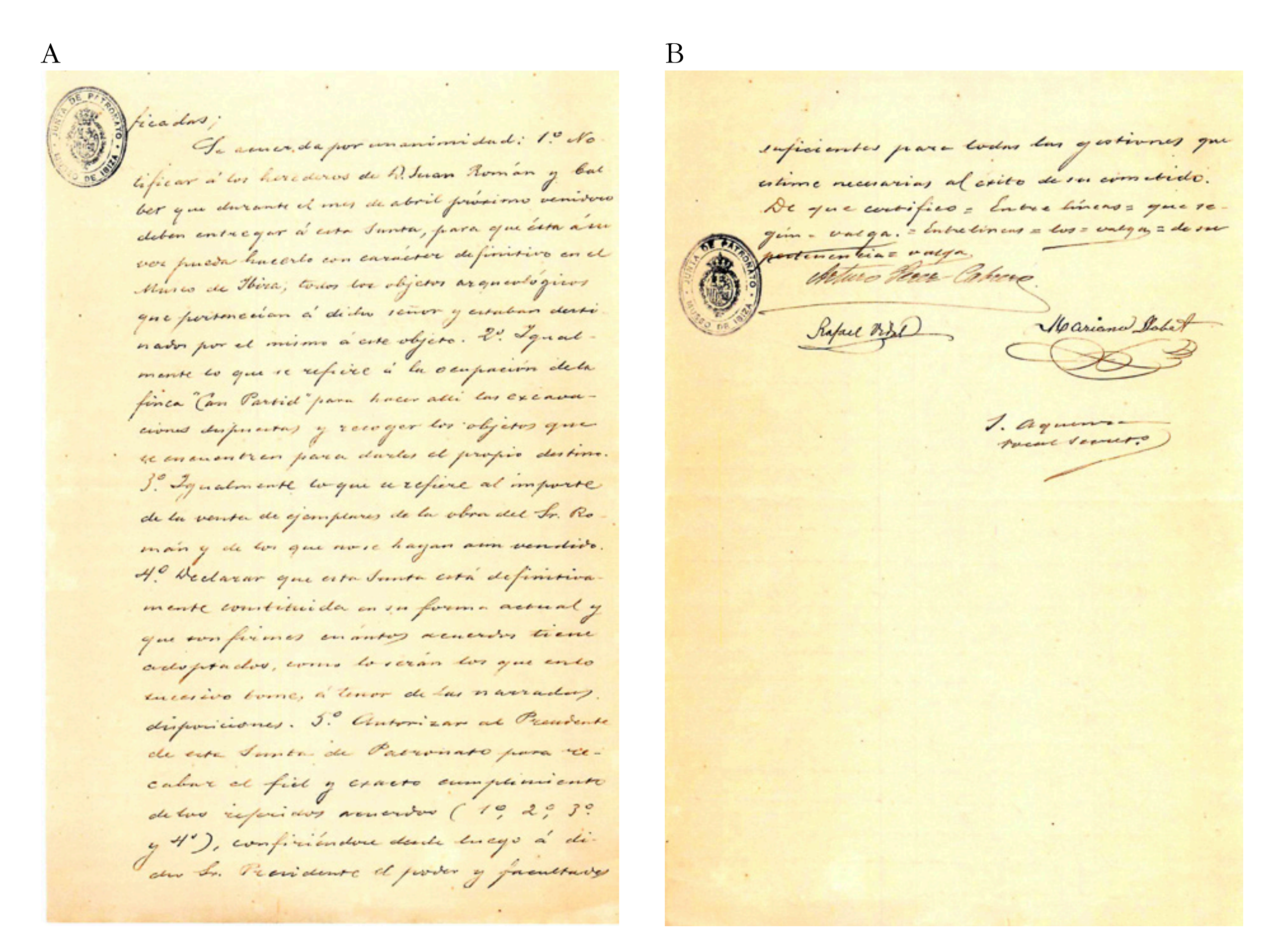
De esta manera, la Junta acordará solicitar a los herederos lo siguiente: (fig. 6, A-B)

«1.º) Que en el mes de abril los herederos tendrían que hacer entrega a la Junta de todos los objetos arqueológicos depositados en el domicilio de Román y Calbet.

2.º) La autorización de que la Junta pueda ocupar la finca de can Francesquet para realizar excavaciones y recoger todos los objetos para hacer su entrega al museo.

3.º) La entrega de los beneficios de la venta de la obra de Román y Calbet, así como aquellos ejemplares que aún no hubieran sido vendidos».

A esta reunión asistieron Enrique Fajamés Tur, destinado en Madrid, y los vocales Eusebio Calvet Ramón e Isidoro Macabich Llobet, representantes nombrados por Román y Calbet, quienes manifestarán en la siguiente reunión de la Junta que no apoyarían ningún acuerdo que no tuviera como base un arreglo amistoso con los herederos.



A

JUNTA DE PATRONATO · MUSEO DE IBIZA

ficados;
Se acuerda por unanimidad: 1.º No-
tificar á los herederos de D. Juan Román y Cal-
bet que durante el mes de abril próximo venidero
deben entregar á esta Junta, para que ésta á su
vez pueda hacerlo con carácter definitivo en el
Museo de Ibiza, todos los objetos arqueológicos
que pertenecían á dicho señor y estaban desti-
nados por el mismo á este objeto. 2.º Igual-
mente lo que se refiere á la ocupación de la
finca "Can Partit" para hacer allí las excava-
ciones dispuestas y recoger los objetos que
se encuentren para darles el propio destino.
3.º Igualmente lo que se refiere al importe
de la venta de ejemplares de la obra del Sr. Ro-
mán y de los que no se hayan aun vendido.
4.º Declarar que esta Junta está definitiva-
mente constituida en su forma actual y
que son firmes cuantos acuerdos tiene
adoptados, como lo serán los que en lo
sucesivo tome, á tenor de las narradas
disposiciones. 5.º Autorizar al Presidente
de esta Junta de Patronato para re-
cabar el fiel y exacto cumplimiento
de los referidos acuerdos (1.º, 2.º, 3.º
y 4.º), confiriéndose desde luego á di-
cho Sr. Presidente el poder y facultades

B

suficientes para todas las gestiones que
estime necesarias al éxito de su cometido.
De que certifico = Entre líneas = que re-
gían = valga. = Entre líneas = los = valga = de su
pertenencia = valga.

JUNTA DE PATRONATO · MUSEO DE IBIZA

Arturo Pérez-Cabrero

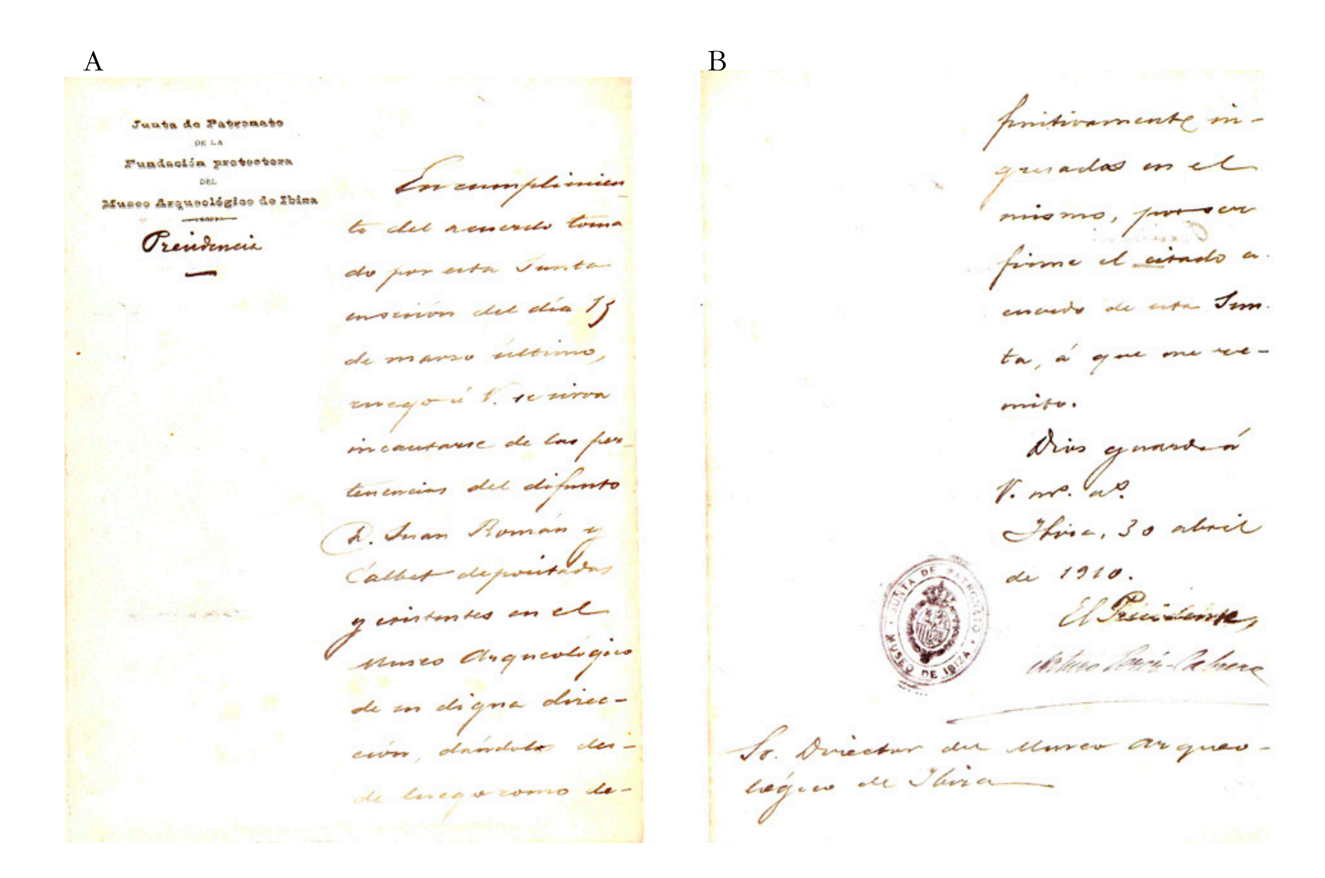
Rafael [illegible]   Mariano [illegible]

[illegible]
Vocal Secret.º

Fig. 6, A-B. Acuerdo de la Junta de Patronato de 13 de marzo de 1910 (Archivo MAEF).

Como era de suponer, la familia Román no contestó al requerimiento de la Junta, y antes de que transcurriera el plazo estipulado, Carlos Román Ferrer, en nombre de todos los herederos, el 10 de abril de 1910 con entrada el día 14 del mismo mes[9], dirigirá al Ministerio de Instrucción Pública un escrito en el que critica con dureza la actividad y actuación de la Junta, planteando que dado el fallecimiento de su padre y patrono de la Fundación sin haber podido terminar su labor, sería únicamente a sus herederos a los que incumbiría proseguirla. Por ello propone que se consideren derogados los R. D. de 9 de septiembre de 1907 y la R. O. del 27 del mismo mes y año en lo que se refiere a la Junta de Patronato del Museo con lo que quedaría disuelta dicha Junta y el nombramiento del conservador del Museo, que en caso de que se creyera conveniente la continuidad de dicho cargo, pasaría a ser atribución del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Ignoramos si el Ministro contestó a la propuesta de Román Ferrer, que en todo caso debió ser negativa ya que la Junta siguió funcionando con toda normalidad. En este sentido, terminado el plazo concedido, el 30 de abril el presidente se dirige al director del Museo, indicándole que por acuerdo de la Junta de 13 de marzo de 1910, proceda a confiscar los



A

Junta de Patronato
de la
Fundación protectora
del
Museo Arqueológico de Ibiza
Presidencia

En cumplimiento del acuerdo tomado por esta Junta en sesión del día 13 de marzo último, encargo á V. se sirva incautarse de las pertenencias del difunto D. Juan Román y Calbet depositados y existentes en el Museo Arqueológico de su digna dirección, dándole desde luego como de-

B

finitivamente ingresadas en el mismo, por ser firme el citado acuerdo de esta Junta, á que me remito.

Dios guarde á V. m. a.
Ibiza, 30 abril de 1910.
El Presidente,

Sr. Director del Museo Arqueológico de Ibiza

Fig. 7, A-B. Anverso y reverso del acuerdo de la Junta redactado para incautar los materiales de Román y Calbet en depósito en el Museo Arqueológico de Ibiza (Archivo MAEF).

9 AGA (AHN Fondos Modernos) Educ. y C. Leg. 2171 n.º 22.

materiales arqueológicos pertenecientes al difunto Román y Calbet depositados en el Museo Arqueológico, dándolos como definitivamente ingresados según la cláusula 9.ª de la Fundación[10] (fig. 7, A-B).

El 10 de mayo de 1910 el director del Museo, Rafael Vidal, comunica al presidente de la Junta haber cumplido el mencionado acuerdo[11]. Efectivamente, con esta fecha figuran en el libro registro del Museo como donación de la Junta de Patronato del Museo, los objetos registrados desde el número 928 al 1421 en el Inventario General, que en su mayor parte corresponden a materiales procedentes de las necrópolis de ses Figueretes, Sant Antoni de Portmany, ses Torres (Talamanca) y a la del Puig des Molins.

En el archivo del Museo se conservan diversos escritos de reclamación del presidente de la Junta dirigidos al Ministerio de Instrucción Pública entre los años 1910 y julio de 1911 referentes a los temas pendientes: la reclamación de las colecciones en manos de los herederos de Román y Calbet, la solicitud de que se hagan efectivos los fondos para la realización de excavaciones, señalando que la necrópolis está siendo saqueada por particulares y coleccionistas, o la urgente necesidad de ejecutar la reparación de la cubierta del Museo, según el proyecto aprobado el 30 de junio de 1908, que todavía no había sido realizada a pesar del tiempo transcurrido. Pese a la insistencia del presidente de la Junta, el Ministerio responde que esas peticiones se encuentran en trámite pero no van a tener inmediata solución.

Mientras tanto, Rafael Vidal García que había sido desde su creación en 1907, director del Museo Arqueológico de Ibiza, el 23 de junio de 1911 recibe orden de su traslado al Archivo Provincial de Hacienda de Barcelona, quedando por consiguiente la plaza que ocupaba en Ibiza vacante[12].

Esta circunstancia permitirá que Román Ferrer que se encontraba prestando sus servicios en el Archivo General Central de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid), solicite su traslado a Ibiza. Con fecha 11 de junio de 1911 el Ministerio comunicará al director del Museo Arqueológico de Ibiza el nuevo destino de Román Ferrer[13].

El nombramiento del nuevo director del Museo significó un nuevo punto de fricción en la Junta de Patronato, entre los partidarios de la familia Román y el resto de miembros, puesto que su llegada se producía en un momento en que todavía no se había solucionado la reclamación presentada a los herederos de Román y Calbet, por lo que la Junta acordará por mayoría, el 16 de julio de 1911, dirigirse al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes solicitando que Román Ferrer fuera declarado incompatible, ya que su cargo como responsable del Museo llevaba aparejado el de vocal representante del citado Museo en la Junta.

---

10 Archivo del MAEF.
11 Archivo del MAEF.
12 Archivo del MAEF.
13 Archivo del MAEF.

Ante el silencio administrativo, el presidente de la Junta remite el 22 de julio un telegrama al Ministerio, rogando que se resuelva de forma inmediata la incompatibilidad de Román Ferrer. Sin embargo, la petición no fue atendida y éste se trasladará a su nuevo destino, tomando posesión de su cargo como director del Museo y vocal representante del Ministerio en la Junta de Patronato el 24 de julio de 1911.

Esta nueva situación aumentó todavía más la tensión existente entre las partes y prueba evidente de ello serán toda una serie de escritos que, tanto Román Ferrer como Pérez-Cabrero, dirigirán al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y se cruzarán entre ellos.

De igual manera, las sesiones de la Junta de Patronato de estas fechas, muestran el distanciamiento de posturas entre sus miembros, por un lado los que apoyaban al presidente Pérez-Cabrero en las reclamaciones a los herederos de la familia Román y por otro los que hacían lo propio con Román Ferrer[14].

Esta situación de enfrentamiento entre los miembros de la Junta, que nada positivo aportaba a la buen marcha del Museo y de la misma Junta, se va solucionando con el paso del tiempo, poco a poco, al aproximarse las posturas, dando como resultado un principio de acuerdo del que el presidente informó a los miembros de la Junta en la sesión celebrada el 4 de abril de 1912. En ella se acuerda que ésta dirija a la familia Román el siguiente escrito: «La Junta de Patronato del Museo Arqueológico de Ibiza, teniendo en cuenta lo mucho que esta entidad debe al difunto Don Juan Román (q.e.p.d.), y en vista de que no aparecen bastante claras las disposiciones dejadas por dicho señor, respecto a su última voluntad, en lo que al Museo se refiere, acuerda por unanimidad retirar las reclamaciones que han ocasionado un pleito entre los herederos del Sr. Román y esta Junta, y convienen ambas partes en hacer un arreglo amistoso, que ha de reportar seguramente grandes beneficios al Museo, sin detrimento alguno de los altos intereses del Estado».

Los herederos de Román y Calbet, cumpliendo el acuerdo logrado con la Junta, hacen entrega al Museo de un conjunto de materiales, procedentes principalmente de los santuarios de Illa Plana y de la cueva de es Culleram de los que el Museo no disponía de ejemplar alguno. Los objetos figuran en el Libro de Inventario ingresados con fecha de enero de 1913, como «Donación herederos Román», con los números que van del 1670 al 1780 y serán los siguientes: 1 figura de león, 80 figuras completas y 66 cabecitas procedentes de la cueva de es Culleram; 1 copa de vidrio, 15 figuritas completas y varios fragmentos de la Illa Plana y una lucerna púnica. También hay algunos lotes formados por cabecitas de figuras y fragmentos de terracotas por lo que la donación, en realidad, consta de un total de 175 objetos[15] (fig. 8).

---

[14] *Gaceta de Madrid* n.º 202 de 21 de Julio de 1913.

[15] Los herederos de Román y Calbet, vendieron a diversas personas algunos lotes de la colección que han podido ser identificados. Sin embargo, gran parte de ella fue adquirida por don Rafael Sainz de la Cuesta en 1945. Tras su fallecimiento y cumpliendo sus deseos, la familia Sainz-Fuertes hizo donación al Estado de toda la colección en 1965. Tras su restauración, la colección Sainz de la Cuesta fue íntegramente trasladada a Ibiza en 1968 en cuyo Museo Arqueológico se encuentra depositada. Con esta colección ingresaron también otras piezas que Sainz de la Cuesta había ido adquiriendo en sus estancias en la isla.

Número de orden	Fecha del ingreso	Descripción de los objetos		Adquisición	Observaciones
1681	Enero 1913	Estatuilla de barro	Isla Plana	Donación herederos Román	1ª 4ª
1682	" "	" " "	" "	" " "	" "
1683	" "	" " "	" "	" " "	" "
1684	" "	" " "	" "	" " "	" "
1685	" "	" " "	" "	" " "	" "
1686	" "	" " "	" "	" " "	" "
1687	" "	" " "	" "	" " "	1ª "
1688	" "	" yacente	" "	" " "	" "
1689	" "	Copa de vidrio	" "	" " "	1ª "
1690	" "	Estatuilla femenina	Cuyram	" " "	" E. 32-
1691	" "	" "	"	" " "	" "
1692	" "	" "	"	" " "	" "
1693	" "	" "	"	" " "	" "
1694	" "	" "	"	" " "	" "
1695	" "	" "	"	" " "	" "
1696	" "	" "	"	" " "	" 13.
1697	" "	" "	"	" " "	" 3
1698	" "	" "	"	" " "	" "
1699	" "	" "	"	" " "	" "
1700	" "	" "	"	" " "	" "

Fig. 8. Detalle de una de las páginas del antiguo Libro de Inventario que recoge parte del ingreso de la «Donación Herederos de Román» en el Museo (Archivo MAEF).

La Junta retirará la demanda contra los herederos de Román y Calbet el 13 de abril de 1912 y reconocerá en oficio de 22 de agosto del mismo año, el pleno dominio de la finca de can Partit a su viuda doña Vicenta Ferrer y Wallis.

Sin embargo, el expediente del contencioso entre la Junta y los herederos de Román y Calbet, solo finalizará definitivamente con la R. O. de 14 de julio de 1913[16], donde después de una larga exposición de resultandos y considerandos, se dispone, en resumen, lo siguiente:

1.º) Que de los tres representantes de Román y Calbet, se elijan dos por los herederos de éste y uno por el director de la SAE, quienes desempeñarán su cargo hasta el 31 de diciembre de 1915; dos por el director de la SAE y uno por los herederos de Román y Calbet desde el 1 de enero de 1918 y renovándose así sucesivamente cada tres años con esta proporción y turno.

2.º) Que se tenga por cumplida la sucesión de Román y Calbet mediante la entrega de los objetos arqueológicos realizada por los herederos.

---

16 *Gaceta de Madrid* n.º 202 de 21 de julio de 1913.

3.º) Que la realización de excavaciones en can Partit que autorice la propietaria, tendrá lugar previo acuerdo de la Junta de Patronato con ésta, siendo por cuenta de la Junta los posibles desperfectos que pudieran realizarse, así como que los objetos que se descubran en cada excavación pasen a formar parte del Museo Arqueológico de Ibiza y por tanto del Estado.

4.º) Que no se acepta la donación condicionada de la obra *«Los nombres e importancia de las Isla Pythiusas»* ni de sus ejemplares ofrecida por la viuda y los hijos.

5.º) Que se desestime la reclamación de la Junta de Patronato para que se libren la subvención de 1.000 pts correspondientes a los años 1908-1912, o sea, 5.000 pts y que se libren a favor del presidente de la Junta, Arturo Pérez-Cabrero, las 1.000 pts para auxiliar en las excavaciones.

El acuerdo conseguido permitirá agrupar los esfuerzos de los miembros de la Junta en el nuevo problema que se plantea a la arqueología insular, su enfrentamiento con Vives y Escudero para obtener el derecho exclusivo de realizar excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins.

Bibliografía

Fernández, J. H. (2000): «El inicio de la arqueología en Ibiza y Formentera (I)», *Fites,* 1, pp. 16-25.

– (2001): «El inicio de la arqueología en Ibiza y Formentera (II)», *Fites,* 2, pp. 15-27.

Llobet Román, M. (2003): *Don Juan Román y Calbet*. Personatges de la nostra història n.º 2. Ibiza: Associació d'Amics del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, pp. 43-65.

Pérez-Cabrero, A. (1909): *Ibiza: Arte, arqueología, agricultura, comercio, costumbres, historia, industria, topografía. Guía del Turista*. Barcelona: Imprenta Joaquín Costa.

– (1911a): *Historia del Museo Arqueológico de Ibiza. Un museo en peligro*. Barcelona: Tipografia L'Avenç.

– (1911b): *Ibiza Arqueológica*. Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas.

Román y Calvet, J. (1906): *Los nombres e importancia arqueológica de las islas Pythiusas*. Barcelona: Tipografía L'Avenç.

Román Ferrer, C. (1913): *Antiguedades Ebusitanas*. Barcelona: Tipografía La Academia.

Vives y Escudero, A. (1917): *Estudio de Arqueología Cartaginesa. La Necrópoli de Ibiza*. Madrid: Imprenta de Blass y Cia.

Pedro A. San Martín Moro y la creación del Museo Arqueológico de Cartagena

Pedro A. San Martín Moro and the creation of the Museo Arqueológico de Cartagena

Silvia García Alcázar (silvia.garcia@uclm.es)
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En marzo de 1967 tuvo lugar un importante descubrimiento arqueológico en la ciudad de Cartagena (Murcia): salieron a la luz los restos de una gran necrópolis tardorromana en muy buen estado de conservación. Lo que en principio iba a ser un yacimiento más habilitado para la visita, se terminó convirtiendo en la génesis de la nueva sede del Museo Arqueológico de la ciudad que fue construido en torno a la misma e inaugurado en 1982. El responsable, tanto de la excavación como de la creación del edificio, fue el arquitecto y arqueólogo Pedro Antonio San Martín Moro (1921-2013), vallisoletano de nacimiento pero afincado en Cartagena desde el año 1954 donde vivió hasta su muerte. San Martín intentó siempre que pudo aunar en sus proyectos la arqueología (su gran pasión) y la arquitectura (su profesión) y el Museo Arqueológico cartagenero es, sin duda, el ejemplo en el que más y mejor se plasmó esa idea.

Palabras clave: Necrópolis tardorromana de San Antón. Arqueología. Arquitectura. Patrimonio arqueológico.

Abstract: In March 1967 an important archaeological discovery took place in Cartagena (Murcia, Spain): a late-roman necropolis very well preserved was discovered. That was the origin of the Archaeological Museum of the city since it was built around the necropolis. The museum was finally inaugurated en 1982. Pedro Antonio San Martín Moro (1921-2013) was the archaelogist and architect who excavated the site and designed the new building. He was born in Valladolid but he lived in Cartagena from 1954 until his death. San Martín always tried to gather his profession (Architecture) with his passion (Archaeology), and this museum is an outstanding example of that effort.

Keywords: Late-roman Necropolis of San Antón. Archaeology. Architecture. Archaeological heritage.

Pedro Antonio San Martín Moro: la simbiosis de la arquitectura y la arqueología

Pedro Antonio San Martín Moro fue uno de los arquitectos y arqueólogos más interesantes del siglo xx y, sin embargo, su trabajo es aún poco conocido a nivel nacional. Así, el presente estudio tiene como objetivo reivindicar su figura a través de una de sus intervenciones más memorables: la creación de la última y actual sede del Museo Arqueológico de Cartagena a partir del hallazgo de la necrópolis tardorromana de San Antón. Hablar de arqueología y conservación de yacimientos en Cartagena es tanto como hablar de San Martín, de forma que sin él sería muy difícil entender el nacimiento y desarrollo de la arqueología en la citada ciudad.

Debo apuntar que este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER. Este proyecto, junto con otro anterior que llevó por título *Restauración monumental y Desarrollismo en España, 1959-1975* (HAR2011–23918), me ha permitido conocer e ir profundizando en la figura de San Martín que presentó un bagaje profesional amplísimo al realizar trabajos de arqueología, de arquitectura y de restauración monumental y arqueológica de forma simultánea.

Aunque nació en Valladolid, su vida estuvo ligada por completo a Cartagena, a la que llegó en 1954 tras haber ganado por oposición la plaza de Arquitecto al servicio de la Hacienda Pública. Solo un año antes había obtenido el título en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid donde fue alumno, entre otros, del insigne Leopoldo Torres Balbás cuya influencia se dejó notar en sus trabajos. Aunque su formación y profesión se encaminaron al ámbito de la arquitectura, su pasión siempre fue la arqueología, disciplina por la que había mostrado interés siendo aún muy joven. De hecho, en Valladolid habría conocido a Cayetano de Mergelina, profesor de Arqueología de la Universidad vallisoletana, con quien volverá a coincidir ya en los años cincuenta en la ciudad de Cartagena (Mederos, 2010). Su implicación en esta disciplina le llevó a ser nombrado director del Museo Municipal de Arqueología en 1956, cargo que desempeñó paralelamente al de delegado de las Excavaciones Arqueológicas de la ciudad. En 1967 fue nombrado arquitecto ayudante de la Séptima Zona de la Dirección General de Bellas Artes (VV. AA., 2013), encargándose de la restauración de monumentos y yacimientos arqueológicos de la provincia de Murcia interviniendo también, aunque de forma meramente testimonial, en Alicante y Almería.

En la década de los años setenta trabajó mucho, sobre todo en Cartagena, tanto en el ámbito arquitectónico como arqueológico incluso en proyectos en los que ambos mundos se unían, como ocurrió con el caso que vamos a analizar. En 1973 fue nombrado representante de la Dirección de Bellas Artes en Murcia, cargo que ostentaría también a partir de 1979 para la ciudad de Cartagena. Desde 1976 fue, igualmente, consejero provincial de Bellas Artes (Castillo, y Molina, 2016). A principios de los ochenta fue uno de los principales impulsores de la Declaración de Conjunto Histórico-Artístico del casco antiguo de Cartagena y en su última etapa participó en empresas importantes para la localidad como el gran descubrimiento del teatro romano acaecido en octubre de 1988 (Ramallo; San Martín, y Ruiz, 1993).

De la casualidad a la oportunidad

En marzo de 1967 estaba teniendo lugar la construcción de la cimentación de lo que iba a ser una nave industrial en la calle Ramón y Cajal, situada en el ensanche de Cartagena junto al barrio de San Antón. Durante aquellos trabajos se produjo el hallazgo casual de unos restos arqueológicos que rápidamente fueron identificados como una necrópolis de origen romano. Su análisis más detenido permitió datarla en época tardorromana, entre finales del siglo IV y principios del siglo V d. C., y llegar a la conclusión de que habría sido una de las más importantes de la antigua ciudad de *Carthago Nova*. El propio San Martín apuntaba en numerosas ocasiones en la documentación conservada relativa a la necrópolis, que muchos colegas especialistas en el tema la visitaron para terminar corroborando que era una de las más interesantes de las conservadas en nuestro país. Además, él mismo se encargó de dar difusión al hallazgo en el ámbito científico ya que se apresuró a participar en el VII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana celebrado en octubre de 1969 donde presentó una ponencia sobre el yacimiento[1].

El conjunto funerario se encontraba junto a la calzada que comunicaba *Carthago Nova* con *Complutum* (Alcalá de Henares), tal y como era habitual en la cultura romana y demuestran otros conjuntos funerarios de la época en ciudades como *Emerita Augusta*. A tenor de la información que arrojaron las tumbas, el rito funerario llevado a cabo era el de inhumación y el enterramiento se realizaba de diferentes formas: fosas simples excavadas en la tierra y en ocasiones con tejas o lajas de piedra que cubrían la estructura; túmulos rectangulares o semicirculares, construidos en mampostería; y dos panteones familiares y o que habrían pertenecido a una persona de alto rango (San Martín, 1985; Laiz, y Berrocal, 1995).

El yacimiento ocupaba una extensión de unos 700 m^2 y lo más llamativo fue su magnífico estado de conservación, lo que motivó la propuesta por parte de San Martín de mantener el conjunto *in situ* (San Martín, 1983). Dicha propuesta trastocaba, por tanto, los planes de construcción que los dueños del terreno tenían por lo que fue necesario que éstos llegaran a un acuerdo de permuta de terrenos con el Ayuntamiento y la Dirección General de Bellas Artes. Finalmente, dicha permuta culminó en septiembre de 1968 de forma que el Ayuntamiento cedió a cambio unos terrenos de propiedad municipal. Ese mismo año el Consistorio adquirió un total de 1570 m^2 de terreno en la zona en la que se incluía la necrópolis y las áreas colindantes susceptibles de contar con más restos arqueológicos[2].

Desde ese momento San Martín se puso manos a la obra con el fin de conservar aquel lugar. En principio, pensó hacer solamente una nave simple que cubriera y protegiera el conjunto; sin embargo, esa sencilla construcción debía ofrecer la posibilidad de ser ampliada en altura con el fin de, en un futuro no muy lejano, poder albergar allí la nueva sede del

1 San Martín (¿1974?): «El patrimonio histórico de la ciudad de Cartagena. Artículo para *La Verdad* de 1974 (abril)», ¿1974?, p. 2. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
2 *Idem,* 1974: Datos sobre el museo arqueológico municipal, 5 de marzo de 1974, p. 2. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.

museo arqueológico local. En la cabeza del arquitecto estaban ya muy presentes las malas condiciones en las que se encontraban las instalaciones de la que por aquel entonces era la sede de la institución, por lo que era necesario buscar una solución, tal y como veremos después de forma más amplia. En el anteproyecto él proponía dos fases de actuación: la primera, correspondiente a la construcción del edificio para cubrir la necrópolis, y la segunda, relativa a la ampliación del edificio para museo.

Así pues, en febrero de 1969 redactó el proyecto inicial destinado a llevar a cabo la primera fase siendo aprobado por la Dirección General de Bellas Artes en septiembre de ese mismo año y contando con una dotación presupuestaria de tres millones de pesetas[3]. El objetivo fue el de acondicionar el yacimiento para la visita por lo que incluía generar una estructura de cubrición. La cubierta se proyectó plana y tendría dos grandes huecos que se vinculaban al concepto de iluminación que tenía San Martín, que evitaba alterar en la medida de lo posible el ambiente original de la necrópolis. Deseaba que, a pesar de haber sido cubierta para su mejor conservación, la luz fuera lo más natural posible (VV. AA., *op. cit.*). El espacio central, por tanto, era el gran protagonista y a su alrededor se colocarían las pasarelas que circundarían la necrópolis las cuales se proyectaron abiertas al yacimiento a modo de grandes balcones con barandillas de hierro. Los materiales elegidos por San Martín para la

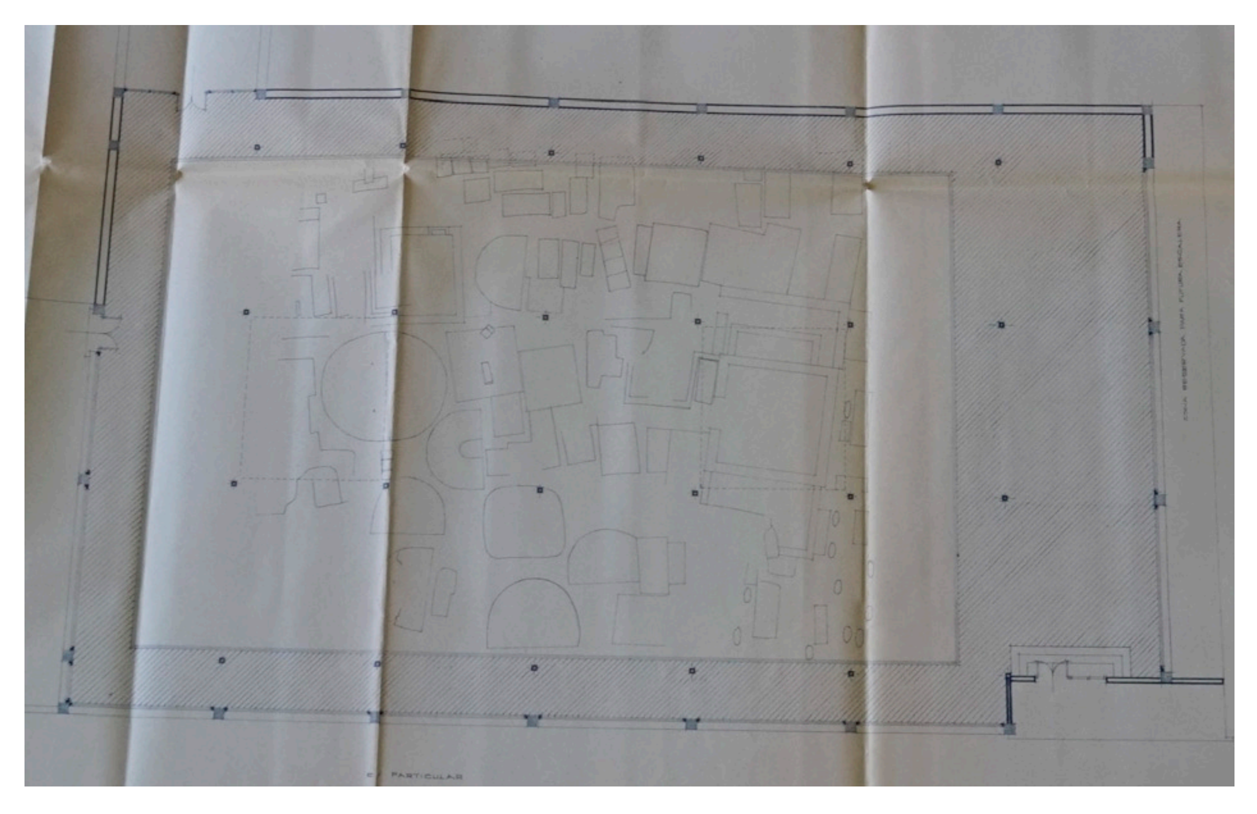


Fig. 1. Plano de la necrópolis tardorronama de San Antón con el proyecto de pasarela alrededor. Archivo General de la Región de Murcia.

[3] *Idem*, 1969: Proyecto de cubrición y acondicionamiento para la visita de la necrópolis romana de San Antón. Cartagena, Memoria, febrero de 1969. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Sign: 26/00142.

construcción no fueron casuales ya que apostó por utilizar el hormigón y el ladrillo, materiales de plena actualidad en su tiempo pero que contaban con una dilatada tradición consolidada ya en tiempos de los romanos. El arquitecto quiso con ello crear un nexo simbólico entre la nueva construcción y la época a la que pertenecía la necrópolis que, a fin de cuentas, era el eje central de la construcción[4] (fig. 1).

En enero de 1970 San Martín decidió proponer al Ayuntamiento ya de forma clara la instalación del Museo Arqueológico Municipal en el complejo que se estaba construyendo en torno a la necrópolis de San Antón. La casualidad del hallazgo dio pie a la oportunidad, no solo de contemplar los restos arqueológicos negados hasta entonces a la vista y rescatados un año antes, sino también de dar una nueva oportunidad a una institución museográfica sumamente arraigada en Cartagena y que, a partir de entonces, inauguraría una nueva y próspera etapa.

Breve historia de la institución

La historia del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena es amplia, hasta el punto de poder considerarse como uno de los más antiguos de nuestro país. Podemos situar sus inicios en el siglo XVI, momento en el que habría tenido lugar el expolio continuado del patrimonio arqueológico cartagenero durante la reconstrucción de las fortificaciones de la ciudad a cargo de Vespasiano Gonzaga. Éste, al parecer, no habría tenido reparos en enviar a Italia no pocas piezas de gran interés arqueológico. Ante tamaño descontrol hubo un primer intento de recoger los restos dispersos y abandonados por la ciudad por parte del obispo Sancho Dávila. Él fijó las inscripciones recogidas en un muro de su residencia dando lugar a la primera colección epigráfica de Cartagena. Ya a finales del siglo XVIII el marino José de Vargas Ponce consiguió la formación de una pequeña colección de antigüedades en el antiguo Ayuntamiento a la que se le unieron las inscripciones recuperadas por Dávila dos siglos antes, quedando definitivamente depositadas allí en 1797. En la segunda mitad del siglo XIX se encargó al numismático Adolfo Herrera la conservación de la colección municipal siendo en este momento cuando algunas obras relevantes fueron enviadas y depositadas en el Museo Arqueológico Nacional. En 1893 se demolieron las Casas Consistoriales de forma que las piezas quedaron completamente desamparadas hasta que fueron recogidas y protegidas al año siguiente por la Sociedad Económica de Amigos del País que creó un museo a tal efecto. Las obras se encontraban a buen recaudo pero hay noticias de que entre 1930 y 1935 estaban de nuevo en un estado lamentable y de total abandono. Ante la queja del arqueólogo e hispanista alemán Adolf Schulten, durante su visita a Cartagena en 1935, se llevaron a cabo tareas de limpieza y adecuación de las condiciones del Museo de la Sociedad Económica abriendo de nuevo sus puertas[5].

---

4 *Ibidem*, p. 2.

5 San Martín, 1966: El Museo de Cartagena, 19 de diciembre de 1966, pp. 1 y 2. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02; Pedro Antonio San Martín Moro: Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, enero de 1967, pp. 1 y 2. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.

La génesis del museo moderno la encontramos en 1943. En marzo de ese año el Consistorio acordó nombrar una comisión con el fin de dar forma a un museo arqueológico local. Allí habrían de reunirse las colecciones de la Sociedad Económica, la del Archivo Municipal que también contaba con piezas y las de algunos particulares. Ante la falta de una sede propia, la nueva institución se inauguró el 24 de octubre en las mismas instalaciones de la Sociedad anteriormente referida. En poco tiempo se nombró a su primer director, Antonio Beltrán, y se creó una Junta Municipal de Arqueología, pero aún quedaba algo fundamental: encontrar una sede definitiva. Así, el Ayuntamiento cedió un edificio de 1882 situado en la calle Canales que se había usado como mercado y lonja, entre otras funciones, y tras las obras pertinentes y el traslado de materiales fue inaugurado el 1 de enero de 1945. Se trataba de un Museo pequeño que contaba con unos 260 m² que se vieron ampliados en 1947 hasta los 440 m² [6].

Con el paso de los años y la debilidad de las instalaciones se puso de manifiesto que aquel lugar distaba mucho de ser la sede perfecta para la institución. El momento clave llegó en junio de 1960, cuando el estado de ruina del edificio motivó el cierre temporal del mismo. Por aquel entonces San Martín ya era director del Museo desde hacía cuatro años, habiendo sucedido a Francisco Jordá, y en septiembre de 1962 propuso al Ayuntamiento dos posibles soluciones. La primera consistía en construir un complejo cultural nuevo en un solar del ensanche donde se incluyera una Casa de Cultura y el Museo propiamente dicho. La segunda opción era arreglar la antigua sede y habilitarla de nuevo para la visita. Tras año y medio de trámites, el Ayuntamiento desestimó la primera propuesta por lo que se acometieron las obras de rehabilitación necesarias en el edificio antiguo que acabó siendo abierto de nuevo al público en abril de 1965[7].

Un nuevo Museo, un nuevo concepto

Llegado este punto volvemos al momento en el que fue hallada la necrópolis de San Antón. Tras el descubrimiento, Pedro Antonio San Martín pronto vio clara la posibilidad de trasladar el Museo a una sede segura y que ofreciera todas las garantías y comodidades que una institución museográfica moderna debía tener. Así, el 15 de mayo de 1970, la Dirección General de Bellas Artes autorizó el comienzo de las obras propuestas en el proyecto de febrero de 1969 y la construcción comenzó a tomar forma. Finalmente, en noviembre, y tras realizarse una visita a las obras por parte del Comisario Nacional de Excavaciones Arqueológicas, se aprobó la propuesta formulada a principios del año 1970 por San Martín: el nuevo Museo sería construido en torno a la gran necrópolis (fig. 2).

Aunque parecía que el proyecto iba por buen camino la creación del recinto se convirtió en un verdadero calvario. San Martín se quejaba en infinidad de ocasiones a través

[6] *Ibidem* pp. 2 y 3. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
[7] *Idem*, 1974: Datos sobre el Museo Arqueológico Municipal, 5 de marzo de 1974, pp. 1 y 2. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.

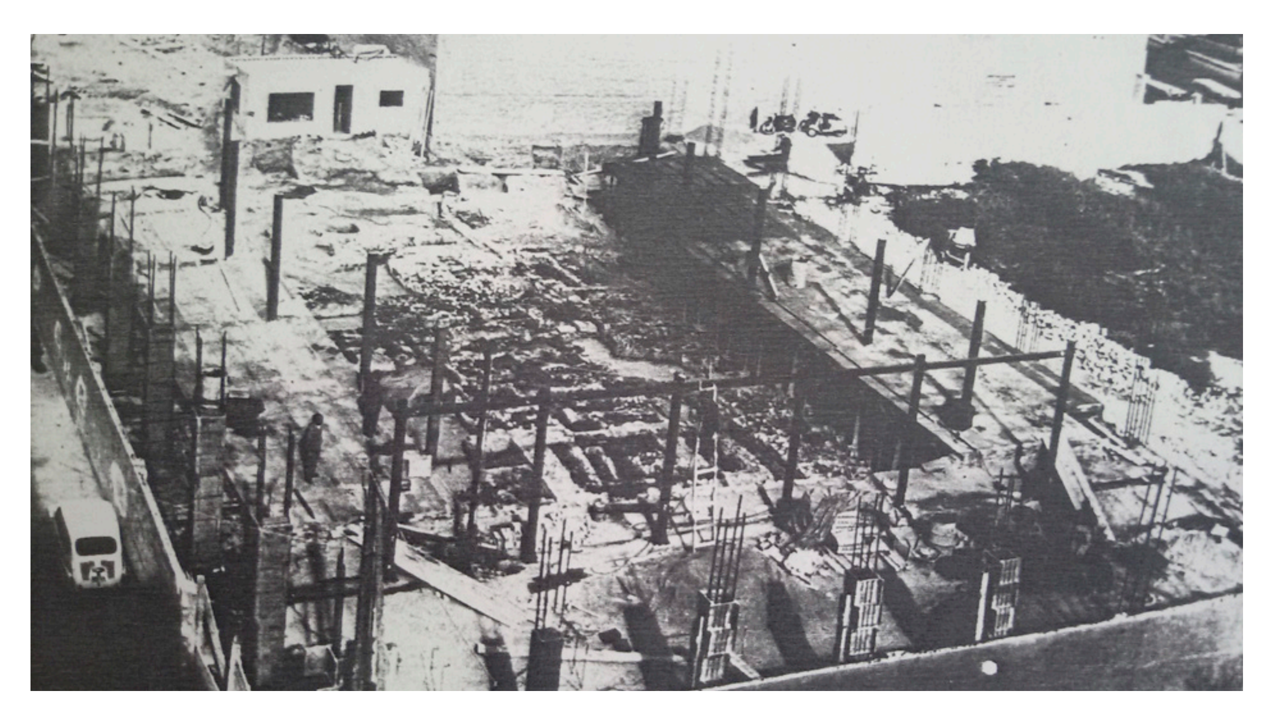


Fig. 2. Inicios de la construcción de la nave de cubrición de la necrópolis tardorromana de San Antón. Archivo General de la Región de Murcia.

de sus escritos, memorias y proyectos de la lentitud de las obras generada ante la necesidad de pararlas continuamente por motivos fundamentalmente económicos. La primera vez tuvo lugar en abril de 1971 ante la falta acuciante de dinero ya que el presupuesto concedido por la Dirección General de Bellas Artes se había agotado; afortunadamente, en ese momento la estructura y los forjados ya estaban hechos[8].

Ante esta situación, en junio de 1972 San Martín hizo llegar a la Dirección General un segundo proyecto con el fin de conseguir financiación. El objetivo era cubrir toda la zona excavada ya que en el primer proyecto solo se había incluido una parte del yacimiento y, recientemente, se había constatado con prospecciones la existencia de enterramientos en una zona cercana[9]. Además se proponía el uso del sótano como ampliación de la zona visitable de la necrópolis y la primera planta como ampliación del Museo y servicios complementarios del mismo. El presupuesto previsto para ello rondaba los 2 700 000 pts., sin embargo, no se obtuvo respuesta de la Administración. Así pues, el Ayuntamiento tomó las riendas de la financiación de manera que el 5 de marzo de 1973 se aprobó un proyecto complementario con cargo al Consistorio por una cantidad que rondaba el 1 500 000 de pts. Ésta estaba destinada a continuar con el acondicionamiento de la necrópolis y la instalación del Museo. Las obras se iniciaron a finales de mayo tras su adjudicación en subasta por un importe ligeramente inferior al presupuestado en inicio[10] (fig. 3).

---

8 *Ibidem*, p. 3.

9 *Idem*, 1972: Proyecto de protección y acondicionamiento para la visita de la necrópolis de San Antón, Cartagena, 2.ª fase. Memoria, junio de 1972, p. 3. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Sign: 26/01670.

10 *Idem*, 1974: Datos sobre el museo arqueológico municipal, 5 de marzo de 1974, p. 4. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.

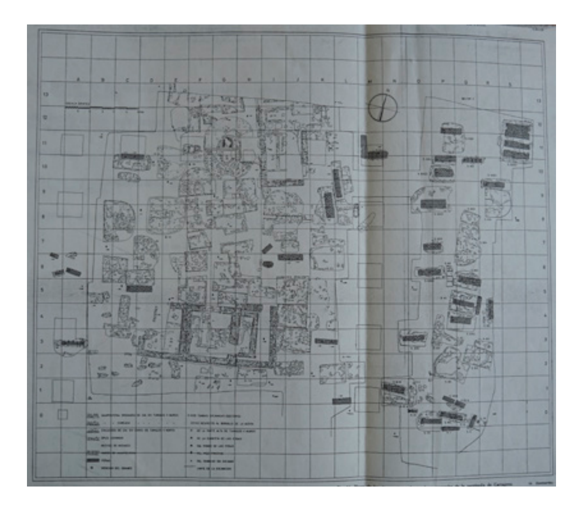


Fig. 3. Plano de las dos secciones excavadas de la necrópolis. Archivo General de la Región de Murcia.

Las obras estuvieron en marcha unos siete meses y de nuevo fueron paralizadas en enero de 1974, otra vez por motivos económicos: el presupuesto no solo se había agotado sino que se habían efectuado gastos por encima del mismo hasta sobrepasarlo en casi un millón de pesetas. Al menos este periodo resultó verdaderamente fructífero ya que fue el momento en el que se hizo la cubierta, los muros de cierre del edificio así como los pretiles interiores. Además, se había ampliado la capacidad del recinto al añadir una crujía de 112,80 m^2 por planta (eran un total de tres) de manera que la superficie útil resultante para el museo equivalía a 1143 m^2 [11].

Paralelamente, el 3 de enero San Martín volvió a elevar una queja al Ayuntamiento en la que hacía constar las malas condiciones que de nuevo presentaba el local en el que estaba todavía asentado el Museo. La construcción no ofrecía ninguna garantía de seguridad poniendo en serio peligro no solo los ricos fondos que atesoraba sino también a la gente que visitaba la colección. El día 14 del mismo mes el Ayuntamiento acordó finalmente suspender las visitas y cerrar de nuevo al público el lugar de modo que, paralelamente, se decretaba el inicio del traslado de las piezas al nuevo Museo que aún se encontraba en construcción. Esa decisión no fue bien acogida por San Martín quien mostró las cautelas y preocupaciones lógicas ante el hecho de tener que depositar grandes tesoros arqueológicos en un edificio sin acabar e inmerso en plenas obras. Esa circunstancia acabó generando que el Ayuntamiento le realizara un encargo a principios de febrero de 1974 con el fin de que redactara un nuevo proyecto complementario para lograr la total terminación del Museo. Los trabajos propuestos se organizaron en dos fases: la primera, que suponía una actuación de urgencia para habilitar el Museo para el traslado de las obras, y la segunda y última, que debía dotar al lugar de todo lo necesario para ser inaugurado por fin como Museo Arqueológico Municipal[12].

En el Archivo General de la Región de Murcia se conservan las fichas de inventario de piezas que se hicieron en el año 1974 con el fin de tener un control de lo que iba a ser trasladado al nuevo emplazamiento. Todas constaban de una primera parte donde aparecía el nombre del objeto, el número de inventario y una fotografía del mismo, entre otras cuestiones. Se aportaban también las dimensiones, los materiales y la procedencia, así como algunos datos sobre el hallazgo y el ingreso de la pieza en el Museo. De todas las fichas consultadas la inmensa mayoría no fueron rellenadas completamente y en algunas ni siquiera se adjuntó la imagen[13].

---

11 *Ibidem*.
12 *Ibidem*, pp. 4 y 5.
13 Fichas de inventario de piezas recogidas en las carpetas PSM 10116/01 y PSM 10116/02. Archivo General de Región de Murcia.

En este arduo proceso, una vez más, volvieron a surgir problemas ya que, iniciadas las obras, pronto se puso de manifiesto la dificultad de organizar y realizar los trabajos debido a que las piezas trasladadas ocupaban buena parte del espacio. Muchas eran de un tamaño y peso considerable lo que dificultaba su movilidad y cambio de localización si las obras del edificio así lo requerían. A eso debemos unir el hecho de que la colección se encontraba almacenada sin el debido cuidado y la necesaria protección. Finalmente, en 1975 se volvió a parar la construcción aunque para entonces, y a pesar de las dificultades, ya se había conseguido acabar la nave principal que protegía la mayor parte del yacimiento[14].

En febrero de 1976 San Martín redactó un anteproyecto que sirviera de complemento al proyecto anterior y con el que poder solventar todos los nuevos inconvenientes entre los que destacaba la colocación inadecuada de las piezas trasladadas desde la sede de la calle Canales. De hecho, decidió destinar algo más de cien mil pesetas para, literalmente, «traslado y protección de objetos de vitrina y piezas pesadas para dejar libre las zonas de obras»[15]. Sin embargo, las obras no se reanudaron hasta 1979, momento que se aprovechó para construir en el recinto un edificio anexo que serviría como nuevo Centro de Investigaciones Arqueológicas de Cartagena[16]. En el verano de 1981 por fin se llevaron a cabo los trabajos de instalación y habilitación del Museo, del centro de investigación citado anteriormente así como de los locales de trabajo y servicios. El conjunto resultante constaba, por tanto, de dos edificios diferentes: el primero, que ocupaba la gran nave principal y en el que se encontraba el Museo dispuesto en pasarelas voladas en torno a la necrópolis, y el segundo, que era donde estaban el resto de instalaciones[17].

Tras muchas idas y venidas y no pocos inconvenientes, el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena fue inaugurado el 10 de enero de 1982. Las salas que albergaban los fondos se dispusieron de forma continua a lo largo de las galerías perimetrales que rodeaban la necrópolis tardorromana. Presentaron una disposición sencilla ya que no debemos olvidar que el proyecto de la nave de protección inicial marcó notablemente el devenir de la construcción final. Los materiales que conformaban la colección se ordenaron cronológicamente de tal manera que, en la planta baja, que contó con una superficie útil de 620 m², se recogió lo relativo al periodo comprendido entre la prehistoria y el siglo XIII, siendo obviamente la época romana la más

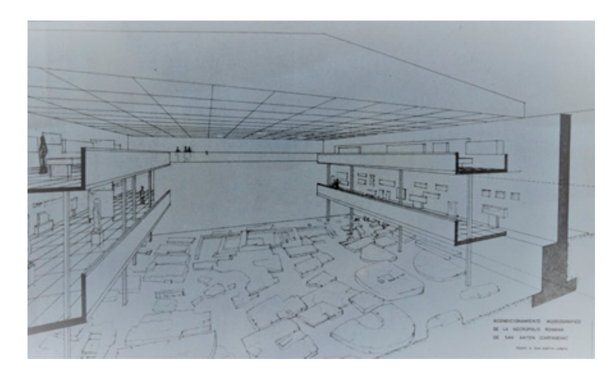


Fig. 4. Propuesta de San Martín para el condicionamiento museográfico de la necrópolis. Archivo General de la Región de Murcia.

14 San Martín, Datos sobre el Museo Arqueológico Municipal, s/f. s/p. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10112/04.
15 *Idem*, 1976: Anteproyecto de trabajos complementarios de acondicionamiento para la apertura al público del nuevo museo arqueológico municipal, memoria y avance de presupuestos, febrero de 1976, pp. 1-3. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10194/09.
16 *Idem*, 1982: El nuevo Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, febrero de 1982, p. 2. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10112/04.
17 *Ibidem*, pp. 2 y 3.

presente. En la planta alta, que contaba con unos 480 m^2, se colocó todo lo comprendido desde la Baja Edad Media en adelante (fig. 4).

El proyecto de construcción del Museo fue ya en su tiempo una de las grandes empresas arquitectónicas de la ciudad de Cartagena y de la propia Región de Murcia y tuvo su plasmación a nivel nacional. En 1975 se celebró en el Palacio de Cristal de Madrid la «Exposición sobre la Conservación y Recuperación del Patrimonio Español», organizada por la Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico en relación a la celebración del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico. Se trató de un acto informativo y de carácter propagandístico donde se publicitó todo el trabajo realizado en el campo de la conservación monumental. Además, aquella muestra se había pensado como medio para concienciar a la población y a los profesionales del ramo de que aún quedaba mucho por hacer en el campo de la salvaguarda del patrimonio cultural. La Región de Murcia estuvo representada, como no podía ser de otro modo, por seis proyectos en los que trabajó San Martín quien, en este caso, estuvo presente en la muestra en su faceta de arquitecto-restaurador. En el catálogo podemos ver cómo se incluyó información sobre las tareas de restauración del palacio de Guevara y el castillo de Lorca, las excavaciones arqueológicas y restauración de los restos encontrados en la plaza de Santa Eulalia de Murcia y, finalmente, los trabajos en el anfiteatro y la necrópolis de San Antón de Cartagena que sirvió de punto de partida para la concepción del nuevo Museo (VV. AA., 1976; García, 2013).

Conclusiones

La labor realizada tanto a nivel arqueológico como arquitectónico por San Martín Moro en el Museo Arqueológico Municipal de Cartagena pone de manifiesto la gran importancia que éste otorgaba a la idea de conservar el pasado. Uno de los conceptos más presentes en la trayectoria profesional de nuestro protagonista fue el de intentar revitalizar el patrimonio arqueológico de la ciudad que lo acogió hasta el fin de sus días. Su principal objetivo siempre fue acercar ese legado a la gente, hacer los yacimientos atractivos y cómodos para la visita, de forma que se incluyeran casi de forma natural en el recorrido urbano de la población. Además, siempre tuvo claro que la mejor forma de conservar el patrimonio era dotarlo de contenido y funcionalidad, algo que se encuentra en las bases del trabajo que hemos analizado. La gran necrópolis de San Antón se estableció como la gran estrella de un edificio que se concibió por y para protegerla. La construcción de la nueva estructura se planeó con absoluto respeto al yacimiento preexistente de forma que los pilares sobre los que se asentaba fueron estratégicamente situados para evitar dañar las tumbas. San Martín optó por una solución moderna y novedosa de estructuras sobreelevadas estableciéndose así como pionero en la musealización de yacimientos. Junto con la intervención que realizó en el Decumano, aquí se sentaron las bases de todo lo que se hará después en la propia ciudad de Cartagena.

La sencillez imperó en la forma de concebir el Museo haciendo uso de una estructura limpia, clara y diáfana. El centro estaría ocupado por la necrópolis de manera que ésta siempre sería el punto de referencia, independientemente de la zona del Museo en la que se encontrara el visitante. Por encima, en grandes balconadas corridas que se abrían al yacimiento, se dispuso

la colección cuya instalación iría en la misma línea de simplicidad que el resto del edificio. Para San Martín era fundamental que las vitrinas y pedestales destinados a albergar las piezas fueran austeros para no desvirtuar el espacio y que de ese modo sólo destacara lo importante.

Aquel proyecto ideado por nuestro arquitecto / arqueólogo es el que sigue presente a día de hoy en el Museo. Su disposición apenas ha cambiado y visitarlo supone una experiencia arqueológica completa que va más allá de la observación de los amplios y ricos fondos de la institución ya que tiene como gran protagonista a la necrópolis que es siempre el centro de la visita. San Martín gustaba de unir en sus trabajos su profesión, la arquitectura, y su pasión, la arqueología, y, sin duda, la construcción del Museo Arqueológico de Cartagena es la obra que más y mejor lo demuestra.

Bibliografía

Alcaraz Belzunces, E.; Asencio Navarro, I., y Sánchez Espinosa, F. (1998): «Museo Arqueológico Municipal de Cartagena», *Cave canem: revista de arte*, n.º 3, pp. 55-60.

Castillo Fernández, J., y Molina Gaitán, J. C. (2016): «El fondo documental de Leopoldo Torres Balbás en el Archivo General de la Región de Murcia», *El legajo 57*. Murcia: Tres fronteras ediciones, pp. 41-65.

Comas Gabarrón, M. (2010): «Arqueología e identidad urbana de Cartagena: Pedro San Martín Moro», *Arqueología, discurso histórico y trayectorias locales*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, Ayuntamiento de Barcelona y Museu d'Història de la Ciutat, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, pp. 141-148.

Ferrándiz Araujo, C. (1999): «El museo arqueológico de Cartagena: antecedentes históricos», *XXIV Congreso Nacional de Arqueología,* Vol. 5. Cartagena: Gobierno de la Región de Murcia, Instituto de Patrimonio Histórico, pp. 251-256.

García Alcázar, S. (2013): «La exposición de 1975 sobre la conservación del patrimonio monumental: la obra de Pedro A. San Martín Moro en la Región de Murcia», *Mastia. Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena,* n.º 9, segunda época, 2010, pp. 39-49.

– (2015): «Patrimonio monumental y conservación en la España del Desarrollismo: la labor de Pedro Antonio San Martín Moro en la ciudad de Cartagena», *Arquitectura, patrimonio y ciudad*. Madrid, Universidad Complutense, pp. 169-176.

Laiz Reverte, M.ª D., y Berrocal Caparrós, M.ª C. (1995): «Tipología de enterramientos en la necrópolis de San Antón, en Cartagena», *IV Reunio d'Arqueologia Cristiana Hispanica / IV Reuniâo de Arqueologia Crista Hispanica*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Universitat de Barcelona, pp. 173-182.

Martínez Andreu, M. (1983): «Excavaciones arqueológicas en el casco urbano de Cartagena», *Primeras jornadas de Arqueología en las ciudades actuales*. Zaragoza: Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 153-167.

Mederos Martín, A. (2010): «Cayetano de Mergelina, Catedrático de Arqueología y Director del Museo Arqueológico Nacional» [en línea], *BSAA arqueología*, LXXVI, pp. 179-212. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3827665>. [Consulta: 24 de marzo de 2017].

Ramallo Asensio, S. F.; San Martín Moro, P. A., y Ruiz Valderas, E. (1993): «Teatro romano de Cartagena: Una aproximación preliminar» [en línea], *Cuadernos de arquitectura romana*, n.º 2, pp. 51-92. Disponible en <http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_arquitectura_romana/numero_2_1993/teatro_romano_de_cartagena_una_aproximacion_preliminar>. [Consulta: 26 de marzo de 2017].

San Martín Moro, P. A. (1983): «La conservación de restos arqueológicos en el casco urbano de Cartagena. Consideraciones generales», *Primeras jornadas de Arqueología en las ciudades actuales*. Zaragoza: Delegación de Patrimonio del Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 119-125.

– (1985): «Cartagena: conservación de yacimientos arqueológicos en el caso urbano», *Arqueología de las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 335-355.

VV. AA. (2013): «*In memoriam*. Pedro Antonio San Martín Moro», *Mastia. Revista del Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, n.º 9, Segunda época, pp. 9-17.

VV. AA. (1976): *Patrimonio monumental de España. Exposición sobre su conservación y revitalización*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Ministerio de Educación y Ciencia.

Documentos de archivo consultados

San Martín Moro, P. A.: El museo de Cartagena, 19 de diciembre de 1966. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.

- Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, enero de 1967. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
- Proyecto de cubrición y acondicionamiento para la visita de la necrópolis romana de San Antón. Cartagena, febrero de 1969. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Sign: 26/00142.
- Informe sobre el futuro museo municipal, noviembre de 1971. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
- Proyecto de protección y acondicionamiento para la visita de la necrópolis de San Antón, Cartagena, 2.ª fase, junio de 1972. Archivo General de la Administración, Sección Cultura, Sign: 26/01670.
- El patrimonio histórico de Cartagena, artículo para *La Verdad* (abril de 1974), ¿1974?. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
- Fichas de inventario de piezas, 1974. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10116/01 y PSM 10116/02.
- Datos sobre el Museo Arqueológico Municipal, 5 de marzo de 1974. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/02.
- Anteproyecto de trabajos complementarios de acondicionamiento para la apertura al público del nuevo museo arqueológico municipal, memoria y avance de presupuestos, febrero de 1976. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10194/09.
- Carta el Subdirector General de Arqueología, 22 de enero de 1980. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10103/08.
- Situación en julio de 1980, 8 de junio de 1980. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10103/08.
- El nuevo Museo Arqueológico Municipal de Cartagena, febrero de 1982. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10112/04.
- Necrópolis romana de San Antón, ¿1983?. Archivo General de Región de Murcia, PSM 10194/01.
- Datos sobre el Museo Arqueológico Municipal, s/f. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10112/04.
- Para una posible charla sobre el Museo, s/f. Archivo General de la Región de Murcia, PSM 10194/01.

La Sociedad Arqueológica de Carmona, un hito para el estudio de la antigüedad en los Alcores del Guadalquivir

The Archaeological Society of Carmona, a landmark for the study of antiquity in the Alcores del Guadalquivir

Antonio García Baeza[1] (antoniogbaeza@gmail.com)
Universidad de Sevilla
Daniel Expósito Sánchez (daniel.exposito@upr.edu)
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Resumen: A raíz de los numerosos descubrimientos arqueológicos que surgieron en la ciudad de Carmona a finales del siglo XIX se creó una tertulia de eruditos que, con la llegada del inglés Jorge Bonsor, cristalizó en una sociedad arqueológica. La entidad se fundó como apoyo científico a la apertura de la Necrópolis Romana de Carmona, pero evolucionó hasta convertirse en la impulsora de la nueva arqueología en el valle del Guadalquivir al promover excavaciones, excursiones, investigaciones y publicaciones de todos sus hallazgos y siendo apoyo de los numerosos científicos europeos que pasaron por la comarca y referente para otras entidades que surgieron con posterioridad.

Palabras clave: Jorge Bonsor. Academia. Excavaciones. Sevilla. Museología.

Abstract: Following the numerous archaeological discoveries that arose in the city of Carmona at the end of the 19th century, a group of intellectuals emerged, which, with the arrival of the Englishman Jorge Bonsor, led to an archaeological society. The entity was founded as a scientific support for the opening of the Roman Necropolis of Carmona, but evolved to become the promoters of the new archeology in the Guadalquivir Valley by promoting excavations, excursions, research and publications of all its findings. Thus, it would become the support of many European scientists who passed through the region and a reference for other entities that emerged later.

Keywords: George Edward Bonsor. Academy. Excavations. Seville. Museology.

[1] Grupo de Investigación HUM317: LARAÑA.

El pintor anglo-francés George Edward Bonsor visitó la ciudad de Carmona (Sevilla) el 24 de febrero de 1881 como parte del recorrido que venía realizando por España tras concluir los estudios de Bellas Artes[2]. Su primera impresión del municipio respondió a una visión pintoresca y tardorromántica: «Carmona está muy elevada y domina un magnífico paisaje. Se ven los Alcores, destacando sobre un espejismo de montañas en lontananza […] Muchos detalles me atraen para venir a pintar aquí. La puerta árabe del Alcázar, una calle totalmente encalada con mujer blanqueando. Los alcores en el horizonte. El patio de una iglesia con naranjos y columnas que soportan arcadas de forma árabe, etcétera» (Maier, 1999: 32; VV. AA., s. f.).

Para entonces la ciudad y sus riquezas patrimoniales habían calado en el inglés hasta el punto de disponer en ella su residencia temporal, entablando una pronta amistad con la burguesía local y castellanizando su nombre como Jorge Eduardo.

En poco tiempo el pintor se hizo hueco en el vecindario retratando a la élite local, participando de sus costumbres e interesándose por sus monumentos y por los hallazgos arqueológicos que se sucedían. Gracias a su pronta amistad con el farmacéutico Juan Fernández López ingresó en un grupo de aficionados a la historia que, desde 1874, se reunía de manera asidua en la rebotica de la calle Vendederas (Memorias, 1887: 3-5)[3]. Entre los miembros habituales de esta tertulia se encontraban –además del boticario– el historiador, correspondiente de la Real Academia de la Historia (RAH) y comisario de la Comisión Provincial de Monumentos (CPM) Antonio Calvo Cassini, el párroco de la Prioral y capellán de honor de su majestad Sebastián Gómez Muñiz, el editor Mariano Trigueros, el impresor José Vega Peláez y el médico Manuel Fernández López, hermano del primero. A los que se les unían ocasionalmente distintos especialistas de nivel, como Francisco Mateos Gago, José Sotomayor y Antonio María Ariza, todos ellos llamados a dar su parecer científico sobre los descubrimientos arqueológicos que se venían sucediendo entre la Corredera y el Quemadero de san Francisco del municipio (Maier, 2001: 59). Estas reuniones tenían en principio formato de coloquio numismático y lapidario erudito. Pero, a fines de los años setenta, fueron adquiriendo mayor rigor dedicándose al estudio del pasado y a su preservación (García, 2007: 2278)[4]. La llegada de Bonsor supuso un estímulo para el grupo, surgiendo las primeras expediciones arqueológicas y publicaciones (fig. 1).

---

[2] Esta visita se basó en una recomendación de su padre, James Bonsor, ingeniero industrial que trabajó en la zona de Sevilla instalando maquinaria para el alumbrado público de gas, a través de una carta en la que le indicaba que había estado en Carmona en 1845 (Maier, 1999: 23 y 32).

[3] En la génesis de esta tertulia pesó el descubrimiento casual de las primeras tumbas en el denominado «Camino del Quemadero» en 1868 (Bendala, 1976, I: 20).

[4] El carácter erudito de esta tertulia debe vincularse con el sentido social que tienen las prácticas arqueológicas en estos momentos en Sevilla, cuando comienzan a fundarse las primeras sociedades y revistas preocupadas por la historia (Beltrán, 2002: 34-35).



Fig. 1. Interior de la farmacia de Juan Fernández López (hoy desaparecido). Foto: Antonio García Baeza.

Al poco de su establecimiento definitivo en la ciudad, el pintor y el farmacéutico, conscientes de la magnitud del yacimiento y de sus capacidades culturales y turísticas, adquirieron el Campo de las Canteras y el Campo de los Olivos con intención de llevar a cabo una excavación sistemática. Después de dos años de trabajo, el resultado fue una de las primeras adecuaciones a la visita pública de un yacimiento arqueológico en la península ibérica (Rodríguez; Ruiz, y Mínguez, 2015: 263-264), dotándolo de jardines, caminos, servicio de picnic, tarjetas postales y guía[5]; a lo que, en breve, se le uniría su propio museo de sitio.

---

5 Con esta puesta en valor del yacimiento, Bonsor y Fernández López pretenden ofrecer una alternativa erudita a los viajeros que visitan España y que se encuentran fuera del circuito del pintoresquismo de un Romanticismo tardío. Para ello visitan y estudian las propuestas de diferentes museos y yacimientos europeos.

Siguiendo las nuevas tendencias de la museología europea, creyeron conveniente promover la creación de una entidad de carácter científico que sirviera de apoyo al proyecto y lo dotara de actividad constante[6]. De modo que espolearon la creación de la Sociedad Arqueológica de Carmona (SAC) a partir de la tertulia de la rebotica, siendo denominada con este término, y no como reunión, –según indica Juan Fernández– por el buen nivel académico de sus miembros[7].

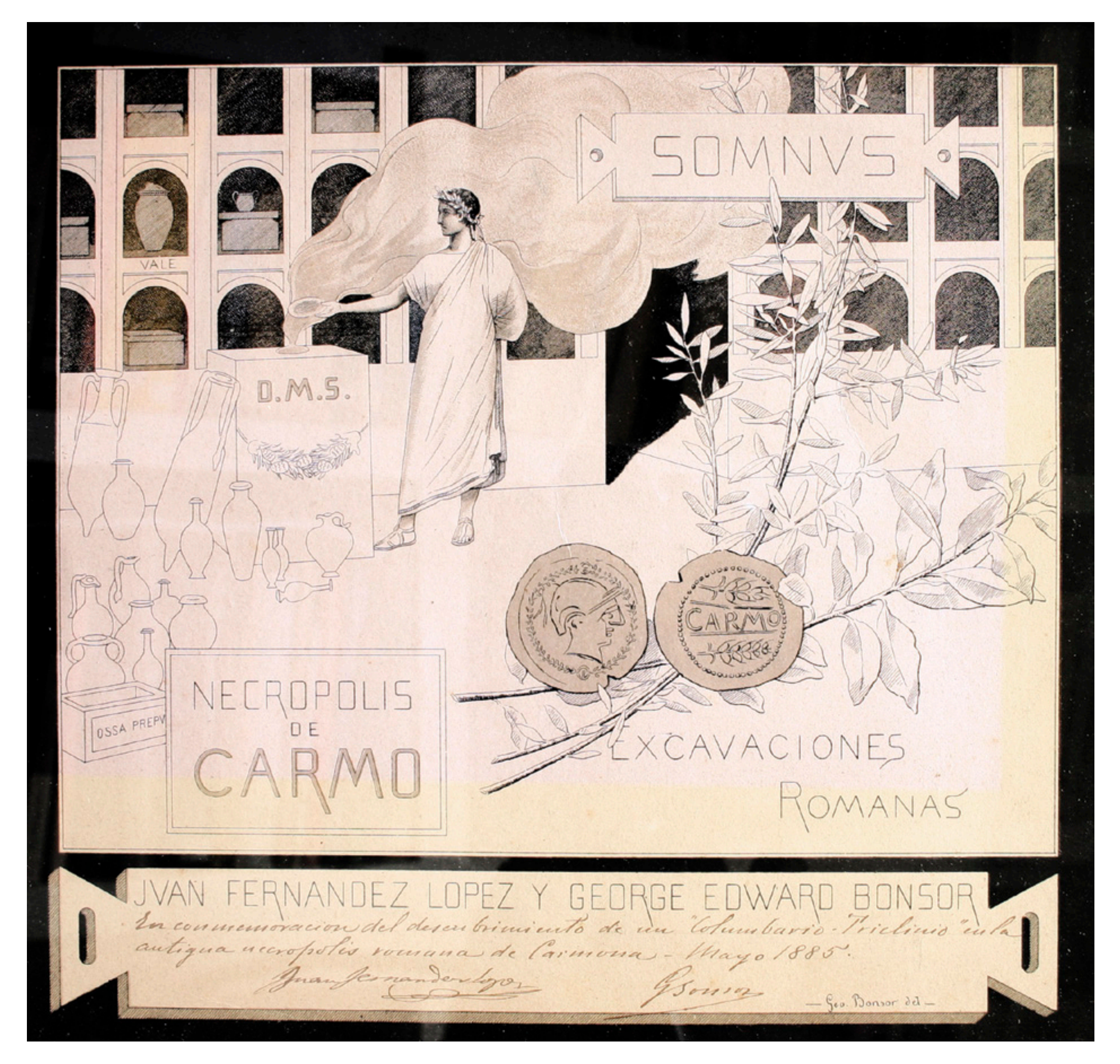


Fig. 2. Jorge Bonsor, *Invitación a la inauguración de la Necrópolis Romana de Carmona*, 1885. © Junta de Andalucía, Conjunto Arqueológico de Carmona.

---

6 La creación de la SAC como complemento a la puesta en marcha de la Necrópolis Romana de Carmona viene refrendada en la apreciación de Juan Fernández López: «con motivo de haberse descubierto en esta ciudad, al sitio de las Canteras, una Necrópolis Romanas [...] los había convocado para, de común acuerdo, proceder a la institución de una sociedad que se titulara Sociedad Arqueológica de Carmona» (Memorias, *op. cit.*: 5-6).

7 1885, mayo, 22, Carmona. *Acta de sesión*. Archivo del Conjunto Arqueológico de Carmona (ACAC), III.1.3, lib. 3, Diario de excavaciones, p. 115v.

Su constitución tuvo lugar el 22 de mayo de 1885 en unas dependencias del colegio san Teodomiro, ubicado en la calle san Felipe n.º 15. Dos días más tarde, sus miembros participaron en la inauguración oficial de la Necrópolis Romana de Carmona, a la que asistieron distintos representantes de las reales academias de la Historia y Bellas Artes de san Fernando, la CPM y los alcaldes de Sevilla y Carmona (Maier, 1999: 61) (fig. 2).

La SAC tenía «por objeto el estudio de todo cuanto se relacione con la arqueología y la historia local, a cuyo afecto hará excavaciones, excursiones y toda clase de investigaciones históricas»[8], reuniendo «todos los datos, antecedentes y noticias pertenecientes a las ciencias históricas y arqueológicas, juntándose periódicamente los socios para tratar sobre la manera de llevar a cabo tan elevado pensamiento» (Memorias, *op. cit.*: 6). Para ello adecuaron una de las estancias del colegio san Teodomiro como biblioteca-museo, disponiendo a modo de *wunderkammer* las piezas que habían venido acumulando años atrás y distintos libros de carácter histórico, junto con fotografías, dibujos y textos que permitían contextualizar las piezas (fig. 3).



Fig. 3. Ramón Pinzón García, *Un rincón del museo de la Necrópolis*, *ca*. 1886. © Junta de Andalucía, Conjunto Arqueológico de Carmona.

En este sentido, es interesante reseñar el sentido «público» desde el principio de esta entidad, dejando constancia en sus normas de que, a la hora de su disolución, las piezas debían pasar a manos del Estado y los libros y manuscritos pertenecientes a Carmona serían depositados en la iglesia prioral de la ciudad.

La primera junta directiva estuvo presidida por el presbítero Sebastián Gómez Muñiz en atención a sus conocimientos de arqueología, al esfuerzo dispuesto en la restauración de la Prioral y a su reciente declaración como Monumento Nacional[9]. Le acompañaron Manuel Fernández como vicepresidente, su hermano Juan en la secretaría, Martín Iribarren a cargo del archivo y siete vocales[10]. Se dividieron en comisiones responsables de excursiones, excavaciones, publicaciones y recepciones. Desde el inicio la entidad se convirtió en referente para arqueólogos, academias, institutos históricos e instituciones dedicadas a la salvaguarda

---

[8] 1885-1888. Carmona. *Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Carmona: fundada en 24 de mayo de 1885*. ACAC, III.2.1, doc. 35. pp. 1-1v.

[9] 1885, mayo, 22, Carmona. *Acta*..., doc. cit., p. 115v.

[10] Ramón Martínez Burgos, José de la Cerda, José Pérez Cassini, José Vega Peláez, Jorge Bonsor, Manuel Delgado Malvido y Aniceto de la Cuesta.

monumental. Siendo, *de facto*, el destacamento de la CPM y de la RAH tanto para la ciudad como para la cornisa de los Alcores, la Campiña y la Vega del Guadalquivir[11]. De ahí que pronto sus miembros tuvieron interés por ampliar sus redes admitiendo a miembros destacados de la comunidad científica y a diferentes responsables locales. Con este fin, ya en el primer año, fueron admitidos Juan de Dios de la Rada y Delgado –correspondiente de la RAH y futuro director del Museo Arqueológico Nacional (1894-1900)– como presidente honorario, Felipe Méndez correspondiente en Mairena del Alcor y Ramón Pinzón fotógrafo oficial[12].

Excursiones, excavaciones e investigación se convirtieron en los pilares de la entidad, percibiéndose en su ejercicio el conocimiento de la ciencia arqueológica vigente y de nuevas técnicas auxiliares (fotografía, planimetría, etc.). Tanto para la Sociedad como para la Necrópolis se hizo imprescindible guardar y publicar todos los datos obtenidos en sus actuaciones con intención de servir como base para futuros estudios y como vehículo de conocimiento, protección y proyección pública. De tal modo que procuraron publicar todas sus actas y actividades en la prensa periódica local y provincial, y promovieron la edición de numerosos estudios (García, *op. cit.*: 2280).

Durante el primer curso la actividad fue frenética. Los socios se personaron en el túmulo de Alcaudete, en la Peña de la Sal, en Mairena del Alcor –con especial interés por su castillo– y, en un viaje de 11 días, visitaron Marchena, Écija, Osuna, El Rubio y sus despoblados –el Guijo, cerro de Juva, arroyo Salado y la gran Laguna–, Estepa y el cerro de las Cabezas, dejando constancia de sus visitas y de las pequeñas catas arqueológicas que realizaron en distintos informes. Se leyeron en sesiones extraordinarias las memorias *Hijos ilustres de Carmona*, *Memorias religiosas de Carmona* y *Alcázares y Puertas de Carmona* de Manuel Fernández[13], *Los fósiles de Arva* de Juan Fernández (Memorias, *op. cit.*: 63-67), *Descubrimiento de un anfiteatro* y *Marcas de alfareros romanos* de Jorge Bonsor (Memorias, *op. cit.*: 56-62 y 135-158) y *Necrópolis Romana de Carmona* de Rada y Delgado. E iniciaron una campaña de excavación del ala oeste del Alcázar de Arriba y de su fortín, denominado el «Cubete».

---

11 Si en sus normas los miembros de la SAC dispusieron su radio de acción en la ciudad, pronto se expandió el ámbito geográfico que asumían: «Primero, reconocer y estudiar las muchas antigüedades que esta población encierra; segundo, llevar a cabo excursiones, no sólo a los despoblados de los alrededores, sino que también a otros puntos fuera del término rural de Carmona, aunque sin traspasar nunca los límites de Osuna, Écija, Lora del Río, Pedroso, Alcalá del Río, Alcalá de Guadaira, Arahal y Marchena. En tan grande extensión de terreno, sembrado por doquier de restos antiguos de todas clases, no faltarán seguramente ocasión y motivo para los trabajos a que la Sociedad se dedica. Tercero, hacer excavaciones y estudios prácticos en los sitios más convenientes; cuarto, procurar por todos los medios posibles la conservación de los monumentos antiguos; quinto, adquirir cuántas inscripciones se encuentran en Carmona y pueblos limítrofes por la mucha importancia que tienen en los estudios históricos, o bien sacar facsímiles de ellas si su adquisición no fuera posible» (Memorias, *op. cit.*: 21).

12 Los datos vertidos en el texto sobre la vida institucional de la SAC provienen de la síntesis de sus actas de sesión conservadas en el ACAC. De tal manera que, para facilitar la lectura, sólo realizamos las llamadas a pie de página más pertinentes, remitiéndonos para el resto de datos vertidos a dichos libros, cuyo eje cronológico es del 1 de enero de 1886 al 6 de mayo de 1893 para el libro I de actas (ACAC III.2.1, lib. 6), y del 11 de junio de 1893 a 1909 para el libro II (ACAC III.2.1, lib. 7). En todo caso, no entramos a valorar los juicios históricos y científicos que los miembros de esta institución realizan, de tal modo que, bajo un criterio historiográfico exhaustivo, los transcribimos tal y como los plantean.

13 Estas memorias correspondiendo a pasajes de su futuro libro *Historia de la ciudad de Carmona*.

Para celebrar el primer año de la fundación de la SAC se convocó una nueva reunión arqueológica de alto nivel a la que asistieron José Gestoso, en nombre de la RAH, y otros representantes de la Academia de san Fernando y de la CPM (Memoria, *op. cit.*: 33-38). Para entonces Juan Fernández y Bonsor dieron a conocer la Tumba del Elefante y el Anfiteatro (Maier, 1999: 62), dándose lectura posterior de la *Memoria anual de la Sociedad Arqueológica de Carmona*. La jornada concluyó con un banquete ofrecido por la entidad en el patio del colegio san Teodomiro (Reunión, 1886).

Bajo el gobierno del sacerdote se mantuvo una actividad frenética, con debates intensos de los que surgieron interesantes iniciativas. Para entonces la estructura de la entidad se remodeló con intención de facilitar su actividad, optándose por crear comisiones que se renovaran anualmente. A saber: dirección, excursiones, excavaciones, biblioteca, monumentos y memorias, sesiones y recepciones, publicaciones y reconocimiento de monumentos, esta última con obligación de compilar todas las inscripciones antiguas y modernas[14]. El nuevo organigrama supuso la creación, en la práctica, de una triple dirección compuesta por el presidente, Juan Fernández y Jorge Bonsor. A lo largo de estos años fueron admitidos como socios natos Manuel Pelayo y del Pozo, Francisco R. Cortés y Elías Méndez; como honorario Manuel Fita y Colomo; y como correspondiente en Madrid José María Sanz y Vaquero. Para entonces la Sociedad se había convertido en referente del valle del Guadalquivir para las instituciones científicas y particulares, comenzando a destacar como ejemplo para la creación de nuevas tertulias locales[15], llegándose a plantear la posibilidad de realizar un congreso arqueológico de carácter internacional para 1889 bajo la dirección de Bonsor[16].

Durante el bienio 1887-1888 la SAC preparó la edición de las monografías *Historia de la ciudad de Carmona* de Manuel Fernández y *Siglos pasados en un monasterio* de Gómez Muñiz. Continuaron las excavaciones del Alcázar de Arriba, la Necrópolis Romana y el Anfiteatro, y realizaron una nueva incursión en Peña de la Sal. Visitaron Alcaudete, Canamensis, la Luisiana, los túmulos de los Vientos, Ranilla y Parias, el Ventorrillo, Cortijo de Angorilla, unos baños descubiertos a la orilla del Corbones y numerosas poblaciones del entorno y sus despoblados. Asistieron a las lecturas de las memorias de recepción de los nuevos socios, de las de actividades llevadas a cabo, de distintos pasajes de la historia local escrita por el médico y del estudio *Un signo misterioso* de Jorge Bonsor. Pero, sobre todo, estuvieron atentos a los numerosos descubrimientos que surgieron en el campo, realizaron un seguimiento exhaustivo de las obras que se acometían en la ciudad, hicieron uso de los archivos locales, dieron cuenta a las autoridades del mal estado de algunos

---

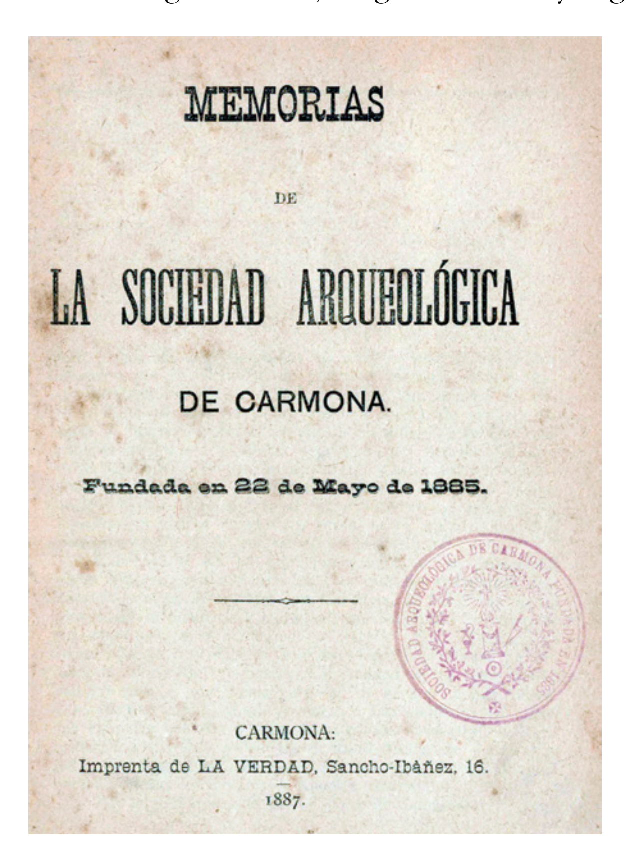
14 1886, octubre, 1. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: aprobación del nuevo reglamento de excursiones, biblioteca, manuscritos y antigüedades; 1886, octubre, 10. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6; 1887, abril, 4. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6.

15 1886, noviembre, 20, Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: carta de un grupo de «jóvenes» de Osuna que quieren hacer excavaciones en las cuevas y un museo; 1887, febrero, 1. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: el recientemente fundado Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla nombra socios honorarios a Juan Fernández y Jorge Bonsor.

16 1888, febrero, 10. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6; 1888, septiembre, 10. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6.

bienes y recopilaron numerosas inscripciones[17]. Contando para todas estas actividades con el asesoramiento de referentes nacionales e internacionales[18].

No obstante, ahora también es cuando surgen los primeros desencuentros. En febrero de 1888 Rodríguez Cortés, Delgado Malvido y Vega Peláez pidieron su baja por desavenencias con la Dirección, a la que acusaron de apropiación de la institución y de sus fondos en favor propio y de su negocio particular, la Necrópolis Romana[19]. Un doloroso enfrentamiento que fue trasmitido día a día a través de la prensa y que terminó resolviéndose en los juzgados. La consecuencia inmediata de este incidente fue la separación de sus colecciones. El Museo se trasladó a una de las salas del nuevo inmueble edificado en el yacimiento, rompiéndose varios objetos durante el traslado, y la biblioteca al compás del convento de santa Clara[20], habiéndose retirado con anterioridad algunos títulos y manuscritos que también fueron causa de disputa. A lo largo de este episodio el presbítero se apartó del cargo alegando motivos personales y pastorales[21], hasta que el 23 de noviembre, cuando la situación ya era insostenible, presentó su dimisión, no sin antes dejar encaminada la edición de todas las memorias que hasta el momento se habían leído en un volumen que se convirtió en colofón de su mandato (fig. 4).


MEMORIAS

DE

LA SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA

DE CARMONA.

Fundada en 22 de Mayo de 1885.

CARMONA:
Imprenta de LA VERDAD, Sancho-Ibáñez, 16.
1887.

Fig. 4. *Memorias de la Sociedad Arqueológica de Carmona: Fundada en 22 de mayo de 1885*, [1888].

17 En estos dos años se da cuenta del descubrimiento de restos romanos en la calle Juan de la Barreda, de un enterramiento prehistórico en la Motilla de Parias, de una ventana árabe encalada en la calle Luis de Rueda, de mosaicos, galerías, inscripciones y piedras talladas en la Luisiana, de una cloaca romana descubierta en un hundimiento de una casa en la calle Prim, de restos de pavimento romano en la nueva cárcel –antiguo convento de san José–, de un busto de barro en el barrio de san Blas, de platos árabes y una moneda romana en el corral de la Puerta de Córdoba, de una carta de Juan de Austria y otra de Cervantes en el archivo municipal, de privilegios de Alfonso X y Fernando III en el archivo de santa María y de numerosas monedas. De alguno de estos descubrimientos dan cuenta a través de memorias y planimetrías. También ponen su atención en el mal estado de las almenas y caída de un sillar de la Puerta de Sevilla. Y en decenas de inscripciones recogidas de los edificios civiles y eclesiásticos. Siendo interesantes algunos textos traídos de Écija por el método del huecograbado.

18 1888, junio, 16. Carmona. *Acta de sesión*. ACAC, III.2.1, lib. 6: La sociedad pide a Marshall Wall su parecer sobre los «carbones» descubiertos en el interior de una urna de la Necrópolis, y contactaron con W. Robertson y W. Wright, profesores de la Universidad de Cambridge, para transcribir ciertas cartelas aparecidas en epigrafía árabe en la Puerta de Marchena.

19 1888, febrero, 20. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6.

20 1888, mayo, 1. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6; 1888, junio, 4. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: contrato con el capellán y la superiora del convento de santa Clara de Carmona por 30 reales mensuales.

21 Entendemos que la dimisión de Sebastián Gómez Muñiz no se produjo antes a la espera de la visita que el cardenal González realizó a la Necrópolis y la ciudad, según se contiene en el acta de sesión de 16 de julio de 1888.

En sustitución del preste se eligió a Manuel Fernández López como presidente y a José Pérez Cassini vicepresidente con carácter provisional. En la práctica, la ruptura no supuso apenas variación en el *modus operandi* de la institución. Los miembros de la SAC continuaron recorriendo el valle del Guadalquivir con un par de tiendas de campaña bajo las indicaciones de Jorge Bonsor. Los poblados de Entremalo, Angorilla, Villar, Real Tesoro, El Ventanar, el Cortijo de la Capilla –donde hallaron un tesoro de monedas visigodas– fueron testigos de su paso entre 1889 y 1894. Algunos socios originales causaron baja por defunción, al tiempo que se incorporaron Fernando Coca, Arthur Engel, Manuel Burgos Alcaide, Juan Peláez y Barrón y Jules Richard con una memoria sobre una excursión por los Alcores en la que expuso nuevos métodos científicos para la exploración de monumentos. También fueron admitidos Francisco Rodríguez Marín como correspondiente de Osuna y el Ayuntamiento de Carmona, como socio protector (fig. 5).



Fig. 5. Ramón Pinzón García, *Excursión y excavación de la Sociedad Arqueológica de Carmona*, *ca*. 1900. © Junta de Andalucía, Archivo General de Andalucía, Fondo Bonsor.

A lo largo de las sesiones dieron cuenta del descubrimiento de una cueva prehistórica en el Campo del Real, varios objetos en las Sepulturas de las Cumbres –situadas a dos leguas al este de Carmona–, de un ninfeo en Alcolea, un amuleto árabe cerca de Guadajoz, varios dólmenes y cuevas bajo el Sillón de Santaella, y de otras tantas galerías romanas y tumbas familiares en el Cortinal y al final de la calle Sevilla. En estos años la institución destacó, sobre todo, por sus iniciativas en la vanguardia de la protección del patrimonio y su puesta en valor, como un intento de hacer visitable la Puerta de Sevilla o la propuesta de realizar una copia de yeso de la pila bautismal de san Pedro, conocida como «el mortero», en vez de enviar la original al extranjero por motivos de conservación[22]. Consolidándose, por virtud de este tipo de acciones, como referente de las asociaciones eruditas del sur peninsular[23].

Al frente de todas las operaciones se encontraban los hermanos Fernández López y Bonsor de manera que, conforme fueron adquiriendo nuevas obligaciones, las actividades se disiparían[24]. Las idas y venidas del pintor por Europa, el nombramiento del médico como secretario de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla y académico de Buenas Letras, y una operación de cataratas a la que tuvo que someterse el farmacéutico en Cádiz, llevaron al cese de las sesiones hasta julio de 1896[25]. Y, para cuando se recuperó la actividad, la presidencia corría, *de facto*, a cargo de Manuel Pérez Cassini[26].

La vuelta fue intensa. En la primera sesión, Jorge Bonsor informó sobre cómo se venían desarrollando los preparativos para un Congreso Regional de Arqueología que la SAC y el Ateneo de Sevilla pretendían celebrar en 1898. Los socios dieron el visto bueno para la publicación de una memoria sobre *El tesoro de la Capilla* redactada por Manuel Fernández. Y se ofrecieron al Ayuntamiento para vigilar las obras de alcantarillado que la Compañía Belga venía realizando en la localidad, proponiendo realizar un museo municipal con los descubrimientos que surgieran[27]. Al grupo de cabeza de la institución se unió en estos momentos el arqueólogo belga Fhys que durante varios años llevará la voz de distintas excursiones y excavaciones, leerá una memoria sobre los hallazgos en Luisa, Monagro y Campo Real, e intentaría adquirir los terrenos del Anfiteatro colindantes con los de la Necrópolis Romana[28]. No menos interesante fue la siguiente asamblea, de 17 de agosto, en la que boticario y pintor unieron fuerzas en contra de las obras que la Compañía de la Luz Eléctrica estaba acometiendo sobre la Puerta de

---

22 1889, abril, 12. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6; 1892, mayo, 20. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6.

23 1893, mayo, 6. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: Un grupo de vecinos de Cádiz se ponen en contacto con la SAC para que les remitiesen sus reglamentos y estatutos a fin de fundar otra entidad paralela. A través de la nueva Sociedad Arqueológica de Cádiz los carmonenses envían restos de yesos del Alcázar para el Museo Provincial.

24 Los tres dirigen el grueso de excursiones y excavaciones de este periodo, y de ellos son las únicas memorias presentadas: *Expulsión de los moriscos* de Bonsor, *El padre Poyatos* y *Algunas cosas viejas de Carmona* de Manuel Fernández, y *Promulgaciones y juras* de su hermano Juan.

25 El 30 de noviembre de 1895 se realizó una sesión de la SAC con la que se pretendió recuperar el ejercicio cotidiano de la institución. Pero no fue hasta el 27 de julio del año siguiente cuando se consigue.

26 Si bien la presidencia debió seguir a cargo de Manuel Fernández López, sus nuevas obligaciones llevaron a que Cassini presidiera el mayor número de ellas.

27 De esta vigilancia aparecen un conjunto de mosaicos en el entorno del extinto convento de santa Catalina –ahora plaza municipal de abastos– que quedan depositados en el salón de plenos del Ayuntamiento y en la Necrópolis. 1807, febrero, 24. Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 7.

28 1898, noviembre, 6, Carmona. *Acta de sesión.* ACAC, III.2.1, lib. 6: El conde de Rodezno no accede a vender los terrenos del Anfiteatro, pues quiere los objetos que se descubran para su colección.

Sevilla, en la que se estaban destrozando las dovelas del arco, y que consiguen paralizar gracias a la intervención de la alcaldía. En esa misma jornada se leyeron las instrucciones que la RAH había redactado en 1887 para la investigación de monumentos arqueológicos.

La guerra de Cuba y Filipinas se dejó sentir en el espíritu de la sociedad. Con ella se paralizaron los preparativos del Congreso Regional de Arqueología[29] y, a partir de entonces, su actividad se redujo a dos sesiones por año con apenas contenido. La institución quedó fosilizada como un apéndice de la Necrópolis Romana, encargándose de recibir y agasajar a los visitantes más célebres: Lerroux, Blasco Ibáñez, Rodrigo Soriano, el catedrático Manuel Hazañas, José Ramón Mélida, Adolfo Herrera, Pierre Paris, el vicecónsul inglés Horacio Sandans, sir Bartle Frere, José Gestoso y Pérez, Carlos Cañal, Joaquín Hazañas, Valdenebro o el cardenal primado Ciriaco Sancha, dejando sus obligaciones científicas en las manos particulares de sus miembros, principalmente de Jorge Bonsor, que se encontraba en plena investigación sobre las colonias prerromanas del Valle del Guadalquivir[30]. Durante estos años se recibieron como socios de número a Manuel Díaz Caro y Arthur Engel, y como honorarios a Cayetano del Toro y Cuartiller –oculista que operó al farmacéutico– y Adolfo Herrera. Teniendo los primeros contactos con la recién fundada Hispanic Society of America.

La institución mermó rápidamente bajo la dirección oficial de José Pérez Cassini a partir de 1905. Para entonces las sesiones se convierten en un trámite. No obstante, se trata de un momento fructífero en cuanto a la protección del patrimonio, pues paralizaron, con determinación, los atropellos que la municipalidad quiso acometer sobre la Puerta de Sevilla, consiguiendo su declaración de Monumento Nacional (Rodríguez, 2007), siendo la única aportación importante del momento junto con el seguimiento y colaboración en las excavaciones de la Tumba de Servilia de la Necrópolis Romana, y el estudio de la columna visigoda conservada en la iglesia Prioral (fig. 6).

Tras un intento frustrado de revitalización, la Sociedad se diluye, al menos en lo documental, en febrero de 1909, dejando todos sus bienes depositados en la Necrópolis Romana.

---

29 Así lo expone Jorge Bonsor en sesión ordinaria de 28 de marzo de 1897.

30 En el periodo de entresiglos, Bonsor excava el túmulo de Vencarrón, un muro romano en forma de galería en la calle Bodeguilla, algunos mosaicos en la Motilla, Coca en Alcolea, inicia los trabajos en el castillo de Mairena del Alcor y los estudios de la necrópolis de la Cruz del Negro. Para complementar su trabajo realiza distintos periplos por Alcolea, Gandul, el camino que une Palma del Río con Écija en busca del sitio de Segovia de la Bética, la dehesa de la Trinidad, los túmulos que se ubican junto a la Cascajosa y varios despoblados prerromanos junto a la fuente de la Salud en el sitio de Juan Barba –en total nueve túmulos formando medio círculo mirando al río–, Castilleja de Guzmán y un viaje de 15 días dirigido por Lora, Setefilla, Arva, Alcolea y los despoblados del Guadalquivir. En este momento las actas recogen, además de pequeños objetos y monedas, el descubrimiento de un túmulo en el arrecife viejo y de sepulturas romanas en la plazuela del Higueral que llegan hasta el humilladero del Cristo de la Sedía.



Fig. 6. Ramón Pinzón García, *Tumba de Servilia, excavación. Rincón noroccidental del patio*, *ca*. 1905. © Junta de Andalucía, Conjunto Arqueológico de Carmona.

Bibliografía

Beltrán Fortes, J. (2002): «Arqueología sevillana de la segunda mitad del siglo xix: una práctica erudita y social», *Arqueología fin de siglo: La arqueología española de la segunda mitad del siglo xix*. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación el Monte, pp. 11-38.

Bendala Galán, M. (1976): *La Necrópolis Romana de Carmona (Sevilla)*. Sevilla: Diputación Provincial.

García Baeza, A. (2007): «Aproximación a la Sociedad Arqueológica de Carmona a través de su biblioteca», *CAREL*, n.º 5, pp. 2.277-2.288.

Maier, J. (1999): *Jorge Bonsor (1855-1930): Un Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2001): «Imagen historiográfica de la *Carmo* romana», *Carmona romana*. Edición de A. Caballos Rufino. Carmona: Universidad de Sevilla, Ayuntamiento de Carmona.

Memorias (1887): *Memorias de la Sociedad Arqueológica de Carmona: Fundada en 22 de mayo de 1885*. Carmona: Imprenta de La Verdad, 1887.

Rada y Delgado, J. de D. (1885): *Necrópolis de Carmona: Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: [s. e.].

Reunión (1886): *Reunión Arqueológica en Carmona*. Sevilla: Imprenta de Gironés y Orduña.

Rodríguez Rodríguez, I. (2007): «La Puerta de Sevilla: Monumento Nacional desde hace cien años», *CAREL*, n.º 5, pp. 2.271-2.276.

Rodríguez Temiño, I.; Ruiz Cecilia, J. I., y Mínguez García, C. (2015): «Análisis de la visita pública a la Necrópolis Romana de Carmona entre 1885 y 1985», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 88, pp. 263-282.

VV. AA. (s. f.): *Bonsor y su colección: Un proyecto de museo*. [S.l.]: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, [s.a.].

Arqueología, arte y sociedad en el Museo de Valladolid durante la dirección de Luis Pérez-Rubín (1901-1916)

Archaeology, art and society in the Museo de Valladolid under the direction of Luis Pérez-Rubín (1901-1916)

Juan Pérez-Rubín Feigl (juanprubin@gmail.com)

Resumen: Luís Pérez-Rubín Corchado (1856-1942) finalizó su carrera en el Museo Arqueológico Nacional (MAN) como jefe de la sección de Etnografía. Su hijo José M.ª Pérez-Rubín Arróniz (1891-1973), reconocido escultor y profesor de modelado, fue restaurador de piezas arqueológicas y moldeador de réplicas en el MAN (1920-1961). Las actividades profesionales de ambos personajes reflejan la íntima relación entre el arte, la ciencia y la técnica (bellas artes / arqueología) en la España del primer cuarto del siglo xx, cuando los museos «arqueológicos» realmente eran los «guardianes del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural» de la nación, por lo que muchos inventarios reflejaban cierta mezcolanza de piezas aparentemente variopintas.

Hemos consultado la serie de memorias anuales del Museo Arqueológico de Valladolid, postales, libros populares, diarios y revistas contemporáneas, explorando la interrelación entre las cuatro ramas que se consideraban íntimamente unidas en la época: arqueología, historia, arte e industria y su percepción en la sociedad.

Palabras clave: España. Museo arqueológico. Patrimonio nacional. Historia. Antigüedades. Bellas Artes. Artes aplicadas. Industria.

Abstract: Luis Pérez-Rubín Corchado (1856-1942) finished his career in the Museo Arqueológico Nacional in Madrid (MAN) as Head of the Ethnography section. His son José M.ª Pérez-Rubín Arróniz (1891-1973), a renowned sculptor and fine arts modeling teacher, was a restorer of archaeological pieces and replicator molding at MAN (1920-1961). The professional activities of both characters reflect the intimate relationship between art, science and technique (fine arts / archaeology) in Spain during the first quarter of the century, when the Spanish «archaeological» museums were really the «guardians of the historical-artistic and cultural heritage» of the nation, so many inventories reflected a mix of seemingly miscellaneous pieces.

We have consulted the series of Museo Arqueológico de Valladolid annual reports, postcards, popular books, journals and contemporary magazines; and explored the interrelation between the four branches that were considered closely united in the beginning of the 20th century: archaeology, history, art and industry; and their perception in society.

Keywords: Spain. Archaeological museum. National heritage. History. Antiques. Fine arts. Applied arts. Industry.

1. Introducción

Se le ha reconocido al vallisoletano poeta y dramaturgo José Zorrilla (1817-1893) su temprano interés por «la situación de nuestro patrimonio arquitectónico y artístico […]. Se duele no tanto de la ruina sino de la venta de nuestra historia, resultándole insoportable la salida de España de su tesoro artístico» (Navascués, 2000: 91).

Desde entonces fue dándose un creciente interés por nuestra historia y cultura popular (leyendas, tradiciones, costumbres, artesanía…), así como por el conocimiento de los innumerables «monumentos y objetos artísticos» repartidos por todo el país. Situación que propició la sucesiva aparición de revistas ilustradas –destacando el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)–, junto con otras más especializadas como la bilingüe *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables* (1842-1850), el *Museo Español de Antigüedades* (1872-1880) o la colección de monografías provinciales que integraron la serie España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia (1884-1891).

Los más interesados contaron con manuales técnicos como los «Compendios elementales» de B. Castellanos de Losada sobre los estudios arqueológicos en general (1844, 3 vols.) y sobre la «Arqueología artística y monumental» (1845). Otro texto artístico-arqueológico integrador, de J. Manjarrés, incluye la visión que se tenía en la época sobre diferentes aspectos que fueron desarrollándose en nuestro país durante las primeras décadas del siglo xx. Se afirmaba que: «El desarrollo del espíritu humano es la base de la verdadera historia» y nunca se podrán borrar de la sociedad: «la conciencia y la fe de los pueblos» junto con «su fuerza y su poder». Los elementos de la civilización «tienen relación con las razas pobladoras e invasoras, las relaciones comerciales, las producciones agrícolas, artísticas, literarias y fabriles: elementos consignados en los monumentos diplomáticos y artísticos de las edades pasadas, y en las costumbres actuales». En cada nación y provincia se podrá «coleccionar, clasificar y sistematizar lo relativo a las costumbres de las edades modernas» y finalmente «quedarán demostradas las diferencias, las relaciones, las analogías y las semejanzas; al paso que el artista y el historiador tendran más seguros datos sobre que fundar sus aserciones». Precisamente consideraba el traje (y «todo adorno de la persona») como un decisivo «dato arqueológico»: «por marcar en su desarrollo las ideas dominantes en las distintas épocas respecto de las creencias, preocupaciones, artes e industria»[1].

---

1 Manjarrés, 1858: 1-5, 9, 11, 16 y 21.

El Real Decreto de 6-12-1883 delimitaría el concepto de «antigüedades españolas»: «los recuerdos de las artes, ciencias e industrias referentes a los diversos pueblos que han habitado en nuestra península y los documentos importantes para la historia de España». Y un libro muy popular sobre arte y arqueología, con varias reediciones hasta principios de la siguiente centuria, integraba especialidades aparentemente dispares para un lector actual: «arqueología, monumentos antiguos y modernos, escultura y pintura» (Manjarrés, 1892). Una gran muestra de piezas museísticas de todos esos tipos pudieron ser contempladas por los visitantes nacionales y extranjeros que abarrotaron ese mismo año las múltiples salas de la Exposición Histórico-Europea en Madrid, que motivaría a varios ciudadanos para la creación de la Sociedad Española de Excursiones, una de las pioneras en el turismo histórico-cultural. Contó con un *Boletín* de muy larga vida (1893-1954), subtitulado a partir de 1908 en razón de su contenido: *Arte, Arqueología e Historia*. Desde su primer número contó con la entusiasta participación de José Ramón Mélida, y posteriormente se incorporaron otros destacados arqueólogos como Manuel Gómez-Moreno y Antonio García-Bellido, y el prehistoriador y paleóntologo Hugo Obermaier (fig. 1).

Se fueron extendiendo esos intereses a hombres de profesiones liberales, estudiantes adolescentes y obreros. Incluso los párvulos pudieron seguir esas actividades educativas con las directrices que marcó el eminente pedagogo e historiador del arte Manuel Bartolomé y Cossío (1857-1935). Convencido partidario de que incluso los niños de la enseñanza primaria participaran en «excursiones a ciudades monumentales e históricas» y visitaran «los museos de antigüedades y de arte». Dando a esta actividad un «carácter de historia de la "cultura", y ante los objetos se habla más de los "pueblos" que de los "personajes"; y de

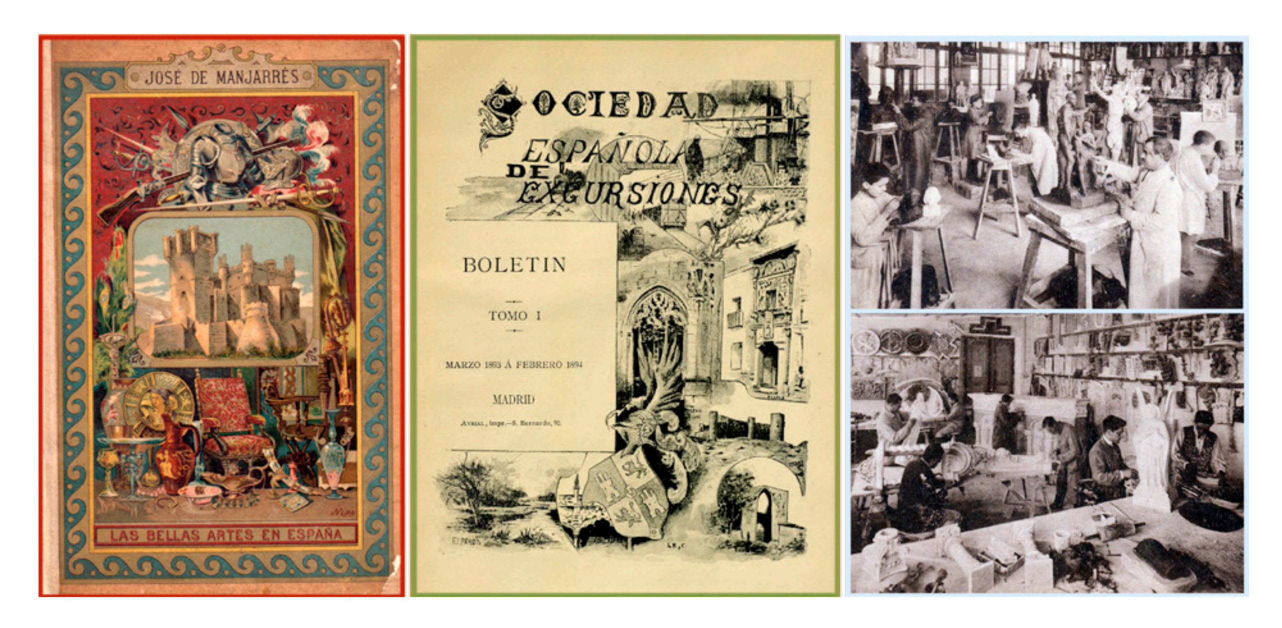


Fig. 1. Interrelación social de las bellas artes, monumentos y arqueología, con las artes aplicadas y oficios artísticos. Portadas del popular libro de J. Manjarrés y del n.º 1 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (años 1892-1893). Postales de talleres-escuela españoles dedicados a la escultura y vaciado de obras histórico-artísticas a principios del siglo XX.



Fig. 2. Una muestra de postales de comienzos del siglo xx con piezas concretas y salas de museos españoles de arqueología y bellas artes. Cualquier ciudadano actual no avisado se sorprenderá al contemplar tantas piezas artísticas religiosas extraidas de las iglesias mientras que una capilla de Barcelona (imagen central) se convertía en depósito arqueológico.



Fig. 3. Postales del MAN hacia 1925 (II Serie): Colecciones de los Sres. condes de Valencia de Don Juan repartidas en dos salas: A) pinturas, tallas y bronces. B) Tapices, bordados, lozas y porcelanas y objetos. Piezas sueltas (sección derecha): doble capitel (siglo xiii, Palencia), Crucifijo (siglo xi, León), Retablo (siglo xvi, Aragón) y Báculo (Siglo xvi, Aragón).

que el verdadero sujeto de la historia no es el "héroe" sino el "pueblo entero", cuyo trabajo de conjunto produce la civilización»[2].

Paralelamente comenzaba a fructificar «el germen de la Universidad Popular»: algunos profesores universitarios y de bachillerato impartían clases dirigidas especialmente a los obreros, que solían complementarse con visitas guiadas a museos arqueológicos, iglesias y fábricas. Finalizaba el período lectivo «con una reunión familiar en la Universidad, mezclando en ellas a las representaciones de todas las clases sociales y procurando que fraternicen los estudiantes de profesión con los dignos obreros manuales, que, tras una jornada fatigosa, vienen a estas aulas a nutrir su inteligencia y fortalecer su voluntad»[3].

Un caso especial entre los museos de contenido histórico-artístico era el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, dirigido por Mélida hasta 1916. Proyectó «la organización de una sala especialmente dedicada al Arte Clásico Español […], cuya utilidad habría de ser grande para demostrar el grado de florecimiento alcanzado por el arte en nuestra patria durante la dominación de Roma; comparando sus producciones con las de la metrópoli se determinará la característica española». La falta de espacio en dicho año impedía la exposición final de esa serie cronológica, siendo penosa la situación general del museo por la estrechez económica[4].

El Museo Arqueológico Nacional (MAN), desde su fundación en el siglo XIX, se convirtió en referente para los restantes del país. En su modélica *Guía histórica y descriptiva* de 1917 comprobamos cómo durante el período 1901-1916, con la mezquina consignación para compras, el propio Museo únicamente pudo adquirir directamente 329 piezas durante esos 16 años (20,5 objetos anuales). Afortunadamente sumando las piezas «adquiridas por el Estado» y «donaciones» se consiguió enriquecer los fondos institucionales con 10 570 referencias en ese período. Se aceptaron incluso objetos «de la vida contemporánea, algunos de mera curiosidad», como «el corsé que vestía la reina Isabel II» en 1852 cuando intentó asesinarla el cura Merino, del inventario del MAN en 1917; cuyo director explicaba el doble interés de esa prenda: «objeto ciertamente curioso, no sólo por conservar la huella del crimen, sino por la idea que da de la sencillez y modestia con que interiormente vestía aquella reina»[5]. Los visitantes acudían en crecido número, no faltaban los artistas, pero se echaba en falta: «la concurrencia de industriales, […y que] todavía no se ha llegado a comprender por el público la importancia educativa y docente del Museo».

Hojeando revistas burguesas ilustradas del primer cuarto del siglo XX, podemos comprobar los gustos de los lectores de la época y el alto nivel de información divulgada sobre variados aspectos históricos y artísticos nacionales. Como ejemplo un número de *La Esfera* (24-1-1925, Madrid), que incluía interesantes descripciones textuales y fotografías sobre: «Sepulcros medievales castellanos», «Hombres fósiles», «Monumentos españoles» (antiguo castillo

---

2 Bartolomé, 1904: 203-205.
3 X [Anónimo], 1904: 205-208.
4 Amador de los Ríos, 1917 [Memoria manuscrita sin paginar. Archivo de la Biblioteca Nacional de España (A-BNE)].
5 Anónimo, 1917 [Mélida]: 162. Exactamente cien años después el MAN ha cedido temporalmente ese objeto íntimo femenino al Museo del Romanticismo.

de Egara): declarado en 1944 Monumento Histórico Artístico, (desde 1959 Museo Municipal de Arte-Arqueología), «Por la España Pintoresca» (barrio de pescadores de Laredo), «La Pintura Contemporánea», y otros (fig. 4).



Fig. 4. Selección de páginas de *La Esfera* (24-1-1925, Madrid), como muestra de los gustos de sus lectores y del alto nivel de información divulgada [Composición del autor, con las imágenes extraídas de http://hemerotecadigital.bne.es].

Con posterioridad se fueron integrando en el discurso «arqueológico» a las «artes menores»: aplicadas o decorativas, de fabricación artesanal o industrial, y que suelen englobarse en la categoría de «artes suntuarias» en contraposición a las «bellas artes». Y tanto los estudiantes como profesionales de las escuelas y talleres de «oficios artísticos» fueron asíduos visitantes de los museos arqueológicos, de bellas artes y de artes decorativas. En Francia se daba una situación comparable, como prueba un ejemplo paradigmático: la exposición internacional de piezas arqueológicas americanas precolombinas, con participación del MAN, que fueron calificadas de objetos de «arte antiguo» y exhibidas en el Museo de Artes Decorativas de París en 1928 con el título: «Les Arts Anciens de L'Amérique». Tiempo después, en un catálogo del MAN de la posguerra donde se destacaba «su compleja función científica y docente», se incluían fotografías de salas recién inauguradas con exposición de cerámica (española y extranjera), loza de Talavera (azulejería y vasijas), etc., junto al comentario: «Es verdaderamente seductor el recorrido de estas salas, donde se ofrece un aspecto tan delicado e interesante de las artes menores» (Anónimo, 1945?) (fig. 5).

Curiosamente, la Real Academia Española de la Lengua mantiene en vigor buena parte del descrito contenido mixto histórico-artístico en su definición de arqueología: «Ciencia que estudia lo que se refiere a las artes, a los monumentos y a los objetos de la antigüedad, especialmente a través de sus restos».



Fig. 5. Guia breve del MAN (Anónimo, 1945?). Portada y fotografías de nuevas salas, incluyendo las de exposición de objetos de «las artes menores»: cerámica (extranjera y española), loza de Talavera, etc.

Aunque en ella no hay una referencia a la necesidad de realizar excavaciones para la obtención de esos objetos de interés museístico, en una mayoritaria parte de la sociedad actual todavía predomina la equivocada idea de considerar únicamente «arqueólogos» a aquellos que realizan o realizaron ese trabajo físico de campo con sus propias manos.

2. Impulso y decadencia del MAV (1901-1916)

El primer museo arqueológico estatal de Valladolid se estableció en 1879, en base a los objetos que aportarían la Galería Arqueológica del Museo de Bellas Artes y la Comisión Provincial de Monumentos. Su primer director, Saturnino Calzadilla, recibió una colección fundacional cercana a las 2600 piezas, que comenzó a catalogar, y acometió las grandes reformas estructurales que precisaron las instalaciones durante siete años (1893-1900)[6]. Para

6 Wattenberg, 2000: 17-21.

los trabajos facultativos contó durante 1890-1893 con la colaboración del joven ayudante Luis Pérez-Rubín («dignísimo compañero, tan celoso como instruido y del que pueden esperarse notables trabajos beneficiosos para este Museo»); quien comenzó colaborando eficazmente con su jefe en la «difícil y penosa tarea de averiguar la procedencia de gran número de objetos que pertenecieron a la antigua Galería Arqueológica, pero que ingresaron en ella sin nota de su origen y sin relación alguna por la que pudiera traducirse a que lugares pertenecieron» (Calzadilla, 1892-1893). También colaboraría en la preparación de las piezas seleccionadas que se cederían temporalmente a la Exposición Histórico-Europea de Madrid en 1892; aunque desde el comienzo de las obras en el MAV «por reducción de plantilla» sería destinado sucesivamente a la Biblioteca Universitaria y al Archivo de Simancas (en 1895). Regresó al Museo como Director tras el fallecimiento de su antiguo jefe y se mantuvo 15 años en el cargo (1901-1916), impulsando las cuatro ramas que se consideraban íntimamente unidas: arqueología, historia, arte e industria. Para la promoción social de esos estudios al aire libre fundó con otros intelectuales locales la Sociedad Castellana de Excursiones (1903-1920), quienes dinamizaron múltiples actividades regionales y fueron precursores del turismo cultural y gastronómico[7].

A comienzos del siglo xx el reformado edificio del antiguo Colegio Mayor de Santa Cruz era de usos múltiples: además del Museo Arqueológico albergaba al de Pintura y Escultura, Academia de Bellas Artes, Biblioteca histórica, y Escuela de Artes e Industrias (anteriormente denominada Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios). Tras el derribo del edificio de la Universidad se trasladaron al de Santa Cruz la biblioteca y archivo universitarios (1910-1911) (fig. 6).

Wattenberg (*op. cit.*) describió las nuevas obligaciones administrativas (en base al R. D. 25-10-1901 y Reglamento del 3-12-1901) con que se encontraría don Luis aquel año al regresar al Arqueológico de Valladolid. Repasó someramente algunas memorias anuales, destacando las desfavorables condiciones del Museo para conservar y exponer dignamente la colección de los 6377 objetos que albergaba en la visita de inspección de 1906. Sin embargo concluía, teniendo a la vista la Enciclopedia Espasa (1918), que el Arqueológico de Valladolid estaba «a la misma altura que museos equivalentes de Basilea, Nápoles, Praga, Múnich o Lyon»[8].

Nosotros hemos analizado todas las memorias anuales manuscritas del período –y una selección de partes trimestrales de actividades– (documentación conservada en el Archivo de la Biblioteca Nacional de España), para intentar dar una visión más integradora y pluridisciplinar, incluyendo la elaboración de la información estadística original y la presentación de gráficas reveladoras de la evolución cronológica real del MAV.

---

7 En el n.º 1 de su *Boletín* se presentaba como una asociación regionalista dinamizadora de la cultura / progreso y de la unión entre las provincias pertenecientes a los antiguos reinos de Castilla y León, mediante el fomento de excursiones multidisciplinares y diferentes actividades que se divulgarían periódicamente a través de la prensa. Su objetivo principal (Reglamento, Art. 1.º): «Iniciar, fomentar y cooperar a excursiones que tengan por fin el conocimiento de la cosas importantes bajo el concepto de la Naturaleza, de las Bellas Artes, de la Arqueología, de la Historia, de la Literatura, de la Industria y de cuantas señalan el nivel intelectual de la región». En esa primera entrega del *Boletín* tuvieron sección propia, entre otras: Bellas artes y artes suntuarias, Monumentos antiguos, Ciencia y aplicaciones científicas, Historia y Literatura.

8 Wattenberg, *op. cit.*: 22-25.



Fig. 6. Fotografía del edificio del antiguo Colegio Mayor de Santa Cruz en 1904 y membretes de diferentes centros ubicados en el mismo.

En primer lugar destacamos que Pérez-Rubín realizó todas las tareas facultativas en solitario durante los quince años de su dirección, contando únicamente con la colaboración de un portero «encargado de la vigilancia y acompañamiento a los visitantes, al cuidado de limpiar diariamente objetos y del aseo en la oficina y salas de exposición».

En prácticamente todas las memorias se quejó de las insalvables deficiencias del local[9] y desde el primer año clamaba, insistentemente, por que no contara el Museo con una consignación, ni estatal ni provincial, para gastos de «material científico y técnico», situación que impedía la compra de piezas realmente interesantes y la realización de excavaciones arqueológicas en la comarca. Según él: «La región puede decirse con toda seguridad que abunda en antigüedades romanas, visigóticas, y en general de tiempos históricos. Los descubrimientos de Dueñas, tan recientes, los de San Cebrián de Mazote, los innumerables objetos que desde aquí van a enriquecer las colecciones particulares y del extranjero las hacen bien patentes […] Y viendo con gran pena como se alejan objetos arqueológicos en la región, alguna vez se han atendido con el presupuesto de la oficina a la adquisición de piezas de poco precio, después de cubrir las apremiantes necesidades de suscripciones, encuadernación, reparaciones, calefacción y de escritorio».

En su Memoria de diez años después leemos: «En esta región central de las Castillas, elevada sobre antiguos hogares, con gran frecuencia se descubren objetos dignos de estudio, que se destinan a enriquecer otros museos o gabinetes particulares, y en la actualidad existen varios centros en que se practican excavaciones, pero este Museo Arqueológico Provincial, desde su creación en 1879, gracias si se conserva a duras penas». Concluía lamentando la injusta preponderancia en España de los museos artísticos a costa de los científicos: «En nuestro país nos ocupamos más con el arte que con la ciencia, y cuanto se haga por los museos científicos será poco, en particular por aquellos que, como los Arqueológicos, enlazan admirablemente el arte con la Ciencia»[10].

Al no conseguir apoyo institucional para desarrollar esas tareas complementarias afirmaba que, su trabajo, coincidente con el de tantos otros conservadores de museos arqueológicos de la época que trabajaban en solitario con sobrecarga de labores de gestión, era fundamentalmente: «Como modestos funcionarios coleccionadores y catalogadores, y las tareas oficiales apenas nos dejan tiempo para anotar los trabajos que se verifican en los tiempos modernos en el extranjero». Dichas «tareas oficiales» eran las administrativas consistentes en la formación de completos «cuadros estadísticos», redacción y despacho de correspondencia institucional, renovación de las etiquetas de las piezas, cartelas y rótulos de las vitrinas; y los trabajos minuciosos de inventario y catalogación. A estos últimos dio preferencia, con una «esmerada diligencia para allegar todos aquellos datos de origen y procedencia, que en un principio, en el periodo de formación [a finales del siglo XIX], no pudieron ser recogidos, pues entonces solo se trataba de reunir los objetos que tuvieran carácter arqueológico, sin poder

9 «Situado en la planta alta y más pequeña del edificio monumental, con poca seguridad de los pisos por la antigüedad del edificio. No se presta a la buena exposición de los objetos por las reducidas salas (con tabiques muy ligeros que no permiten sostener mucho peso pendiente), escasez de luz (por el espesor de los muros) y entrada dificultosa, oculta en el fondo de una galería […]. Desde el año 1894 no ha podido dotarse convenientemente al Museo de todos los armarios y vitrinas necesarias en las modernas instalaciones, pero en lo sucesivo habrá de atenderse a estas circunstancias para que este Museo ocupe el lugar que le corresponde y que desean todos los amantes de la cultura patria y de la provincia […]. Su condición de hermano menor del de Bellas Artes y sus precarios medios, le colocan en situación nada ventajosa para su mejora, no obstante los grandes esfuerzos que en ello pongo. La primera deficiencia que en todas las Memorias vengo haciendo notar es la del local en el cual se encuentra muy estrechado, sin entrada independiente» [Memorias de 1908, 1911 y 1912].

10 Memoria de 1914.

puntualizar, en muchos de ellos, la procedencia originaria de los ingresos, sino la más inmediata […] Eran muchos los que traían una historia poco depurada y ciertos apasionados antecedentes, que son muy difíciles de desechar, y se comprenderá fácilmente el género de trabajo a que ha de consagrarse el que aspire a establecer la verdadera clasificación de los objetos que constituyen este Museo […] Adelantamiento en la formación definitiva de los catálogos para llegar a conseguir una verdadera guía del museo, que permita a los visitantes darse cuenta detallada de la importancia del mismo».

Con ese objetivo, comenzó en 1902 a publicar en la prensa local breves descripciones de «algunos objetos importantes, que servirán en su día para completar un catálogo general monográfico». Inicia ese mismo año una recolección personal de datos sobre objetos de arte y antigüedades de Valladolid con miras a la futura formación de un catálogo especial; consiguiendo con sus gestiones que se incorporaran al Museo, entre otros, la colección numismática de la Biblioteca histórica de Santa Cruz (más de 800 piezas) y el lote de 294 objetos personales del poeta Zorrilla[11], que estaban depositados en el almacén del Ayuntamiento. Este logro fue muy bien valorado en la prensa local y sin duda contribuiría a la popularización del Museo Arqueológico, revalorizando un legado póstumo que fue decisivo como argumento cuando en 1911 se proyectó convertir en museo la casa natal de Zorrilla («monumento de interés local» desde 1963), incluyendo, como anotó un periodista de *ABC*: en «sus recuerdos íntimos, todos aquellos objetos que fueron compañeros del escritor durante su vida»[12]. Personaje polémico considerado actualmente como «uno de los escritores más importantes, populares y debatidos de nuestra literatura», que mantuvo un altísimo nivel de admiración social entre sus paisanos vallisoletanos entre los años 1893-1896 y 1917[13]; reiterado en el actual por su bicentenario del nacimiento.

Igualmente Pérez-Rubín se propuso completar la pobre biblioteca auxiliar del MAV «con obras propias del ramo» e iniciar suscripciones a revistas especializadas, particularmente alguna extranjera, como el *Bulletin Arqueologique* de París desde 1903 (ocasionalmente «para atender a las suscripciones se quitan de la calefacción y economizando los gastos de escritorio»).

Durante el primer trienio pudo ejecutarse «con gran economía la reparación de 24 cuadros de pintura en nácar» y «los dos tapices más antiguos, que no podían exponerse al público por el lastimoso estado en que se hallaban». En 1902 se acometieron obras de reparación del tejado para eliminar las goteras, lo que motivaría el traslado de muchos objetos. Aprovechó para reorganizar todas las colecciones en las siete salas del Museo: 1) Mobiliario. 2) Objetos pertenecientes al Ayuntamiento. 3) Edades Históricas. 4) Restos arquitectónicos y Pintura. 5) Escultura. 6) Indumentaria y Tapices (a esta sección se agregaron aquellos útiles e instrumentos que en el Museo existían, propios del arte e industria del tejido). 7) Panoplia

---

11 Objetos que ofrecen «a la expectación pública su última poesía: la mísera vida del genio» (Pérez-Rubín, 1904).

12 Anónimo, 1911: 10.

13 Vallejo, y Ojeda, 1994: 5. Sus dispersos extractos periodísticos decimonónicos nos muestran al «insigne poeta nacional», «ídolo de dos generaciones, comparable a Víctor Hugo». En los actos del centenario (1917) participaron destacadas personalidades de la cultura (M. de Unamuno, B. Pérez Galdós, G. de Azcárate, A. Palacio Valdés, S. y L. Álvarez Quintero, A. Royo Villanova, A. Nervo, etc.).

y Monetario. Destacaba don Luis «la utilidad del Museo para la ciudad [… al] suministrar los auxilios de la historia de las artes e industrias y en general de la obra del hombre».

Impartió diversas conferencias en el Círculo de Obreros (sobre «datos conocidos sobre las artes e industrias más antiguas», «Arte cristiano» y «sobre los estudios arqueológicos»); pues no disponía el Museo de sala apropiada y, pese a sus gestiones, no consiguió la cesión de un local en la Universidad, Instituto de Bachillerato o Academia de Bellas Artes.

Constató anualmente la asistencia de fotógrafos y/o artistas, nacionales y extranjeros, «que han ejecutado trabajos de copia y reproducción de obras», destacando los objetos que iban recibiendo más interés por parte de los artistas[14]. Encontramos una prueba del interés renovador que comenzaban a despertar las colecciones histórico-artísticas de Valladolid en los años 1903 y 1904, cuando el «artista» García de la Puente publica gran número de fotografías «de los más notables objetos arqueológicos». Unas vieron la luz como postales (impresas por Laurent, Madrid) y otras «se han publicado en periódicos ilustrados de Madrid y de esta ciudad». Una parte de esa segunda colección deben ser las imágenes que hemos localizado en la revista *Blanco y Negro*, aunque corresponden al Museo de Bellas Artes, considerado éste por el periodista como «uno de los depósitos sagrados de la antigua vida española»[15].

Se implicó Pérez-Rubín totalmente con Valladolid y comenzó a colaborar con las tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia. Formó parte, en representación del Museo, de las comisiones organizadoras de certámenes y exposiciones de Bellas Artes y de variados actos culturales. Entre éstos la organización de un torneo medieval en 1907: «Celebración de una fiesta de perfecto carácter histórico-arqueológico, cual es un torneo al modo y usanza en lo posible de estos actos de la antigüedad […] El que suscribe obtuvo el honor de ser designado juntamente con el catedrático de Historia de esta Universidad, el director de la Escuela de Bellas Artes y un anticuario, para la comisión que había de examinar las armas y trajes de época que habían de usarse en la ceremonia».

En 1910 fue testigo del incremento en el interés ciudadano por conocer las variadas colecciones museísticas vallisoletanas. El lamentable derribo del vetusto edificio de la Universidad y la llegada de nuevos objetos al Museo (principalmente «restos arquitectónicos y escultóricos»)[16], junto con el traslado voluminoso y complejo de la biblioteca y archivo universitarios al mismo edificio de Santa Cruz, obligaron a un nuevo reordenamiento de

---

14 Entre los artistas consagrados que copiaron piezas «arqueológicas» citó a Gabriel Osmundo Gómez, Darío Chicote y al pintor José Garnelo. Las piezas más populares fueron: tallas, esculturas, relieves e inscripciones (gótico, plateresco y renacimiento); cerámica, porcelanas y esmaltes; pavimentos mudéjares y mosaicos; indumentaria de varias épocas (en pintura y escultura), panoplia y heráldica, pintura «de las escuelas antiguas y primitivas». Así como «objetos industriales artísticos»: labores de hierro (repujados, herrajes y cerrajería); carpintería de los comienzos de la Edad Moderna, etc.

15 Anónimo, 1904: 6-7.

16 «En este concepto han ingresado ya varios escudos de la época de su fundación y reforma, una gárgola de las que formaban las canales del patio más antiguo y lo que ha podido recogerse de un arco rebajado del siglo xvi, con archivoltas bordadas; y habrán de ingresar en lo sucesivo algunos restos más por su importancia o carácter» (Memoria de 1909). Al año siguiente destaca la incorporación de varias piezas (escudos, escaños del siglo xvi, retrato de Carlos III, bandera del siglo xviii, etc.) (Memoria de 1910).

las piezas expuestas, y a que don Luis tuviera que hacerse cargo también de la dirección facultativa de la citada biblioteca universitaria.

De esa etapa son sus comentarios sobre la conservación del patrimonio histórico vallisoletano, recordando la necesidad de conseguir una concienciación social al respecto: «Debemos interesar a los amigos de nuestro arte y de nuestra historia para conseguir una ley eficaz que favorezca la conservación de los restos procedentes de las obras y reforma de edificios […] Particularmente hay objetos que por su naturaleza y tamaño o peso, como las piedras labradas, lapidas, escudos, etc., que cuando no se pueden guardar pueden llegar a considerarse como materiales de construcción. Atento el que suscribe a la pérdida, que con este experimenta la cultura de un país, vigila con cuidado los derribos para dar a sus dueños facilidades de conservar estos objetos en este establecimiento, pero siempre que no han podido ser comprados estos restos, se han encontrado con obstáculos insuperables […] Por fortuna no ha ocurrido así en el derribo verificado, a mediados del año de la antigua Universidad de esta capital, cuyas condiciones han obligado a demolerlo conservando lo más típico de ella […] Tanto el rector como el arquitecto se han desvelado en conservar todo aquello que en la misma recordara algo de su historia, y aquellos objetos que por sus condiciones no podían ser trasladados a la obra nueva, a una moción de este museo han sido concedidas al mismo».

El siguiente bienio resultó especialmente crítico para el futuro del Arqueológico, a raíz de una nueva legislación (R. D. 24-7-1913 y Reglamento 18-10-1913) que facilitaba la creación de nuevos museos en el país. En su memoria de ese año, reproducida en el *Boletín Oficial de la Provincia*, transmitía Pérez-Rubín su preocupación al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de que el Museo bajo su dirección perdiera una parte significativa de sus piezas conservadas como depósito institucional por «el deseo de aumentar o formar otros museos» en Valladolid, situación que «redundará indudablemente en daño del Arqueológico, que se vería reducido a una exigua insignificancia amenazadora de su desaparición». Propuso entonces una reorganización conjunta del Arqueológico y del contiguo de Bellas Artes (ambos con «el mismo carácter predominantemente histórico»)[17].

Al año siguiente (1914) insistía en su temor por aquellas «circunstancias especialísimas y sumamente críticas [… que], lejos de haberse modificado favorablemente, siguen acentuándose cada vez más en sentido contrario, hasta convertir en precaria la situación de este museo histórico y arqueológico y es tanto más penoso esto por cuanto contrasta notablemente con el interés, cada vez más creciente, que estas ciencias despiertan en el mundo culto. No solo se crean nuevos Museos de Antigüedades y el Estado dicta leyes para la conservación de las obras de este carácter, sino además por todas partes se registra el suelo con entusiasmo ardiente para allegar materiales, que van reconstituyendo nuestra historia y nuestras artes».

---

17 «Conviene notar que tanto este museo como el de Pintura y Escultura a cargo de la Academia de Bellas Artes, tienen el mismo carácter predominantemente histórico incluso el local y están llamados a una profunda reorganización de sus fondos con una bien estudiada clasificación, con lo cual se lograrían dos aspiraciones muy dignas de verse satisfechas, cuales son las mejoras en el Arqueológico al adquirir este otros objetos y la selección de obras en el de Bellas Artes, cosas ambas que reclaman cuantas personas entendidas los visitan, y que una vez realizadas responderían de mejor manera a su importancia respectiva dichos museos, tan afines por el carácter de sus obras» (Memoria de 1913).

Finalizamos con unas líneas con su opinión de 1912 sobre «¿Qué entendemos por arqueología?»: «Es el conocimiento de cuanto ha legado el hombre en sus monumentos todos, por insignificantes que sean, a las generaciones siguientes […] El arqueólogo distingue en los monumentos el carácter y huella especial que en ellos dejó el arte, las creencias, las costumbres y el medio social en que se hicieron [...] Con la prehistoria tiene un punto común, cual es el de que para conocer al hombre primitivo no bastan sus huesos, es menester su carne y su sangre, y éstos los dejó en sus obras: por sus amuletos, conocemos sus creencias; por sus anillos, las nupcias; por sus toscos grabados sus costumbres; por su industria, sus progresos, etc.»[18]

2.1. Una valoración estadística del período

Gracias a las gestiones del director del MAV, durante el período 1901-1912 ingresaron en el Museo un total de 1375 piezas, por donación (el 61 %), depósitos (el 22 %,) y compras (únicamente 226 objetos, dada la falta de presupuesto específico). El mayor porcentaje del total de piezas recepcionadas por esas tres vías fueron numismáticas (el 75 %), principalmente de cobre (877) y plata (119). Los restantes registros estadísticos incluidos en sus memorias anuales manuscritas de esos años nos permiten elaborar las siguientes gráficas sobre diferentes aspectos de la vida del museo de la época (fig. 7).

2.1.1. Visitantes (1901/1916) (fig. 7a)

Durante los 14 años del período 1901-1914 el MAV registró un total de 66 187 visitantes, alcanzando una media anual de 4728. Se produjo un brusco descenso del personal en el último bienio, volviéndose a los bajos valores de los años iniciales. El dato aislado de 1916 (no incluido en la gráfica) refleja el valor mínimo anual de la serie: «unos 700 visitantes»[19].

Los datos más detallados disponibles corresponden a los 11 años comprendidos entre 1902-1912: con un total de 54 383 visitantes, se registró un valor medio anual más elevado (4945). El 85,8 % del referido total correspondía al grupo de hombres y mujeres nacionales, particularmente a los varones (63,1 % del total). La afluencia de los españoles de ambos sexos se mantuvo al alza desde los bajos valores al comienzo del período hasta estabilizarse entre los años 1910-1912. Los hombres y mujeres extranjeros también mostraron un notable incremento durante ese período, aunque en este caso la afluencia de los varones descendió claramente en 1912. Sin embargo la evolución temporal de la afluencia de mujeres españolas y extranjeras siguió un patrón similar.

2.1.2. Elaboración de papeletas (1902-1912) (fig. 7b)

Durante ese período el Director del MAV confeccionó un total de 12 917 papeletas. Prescindimos en nuestro análisis del 23 % del total que representan las fichas que podemos considerar «provisionales» (2923 de la categoría de «Corregidas, intercaladas, confrontadas»). Con las

18 Pérez-Rubín, 1912.
19 Nuez, 1917 [Memoria sin paginar, A-BNE].

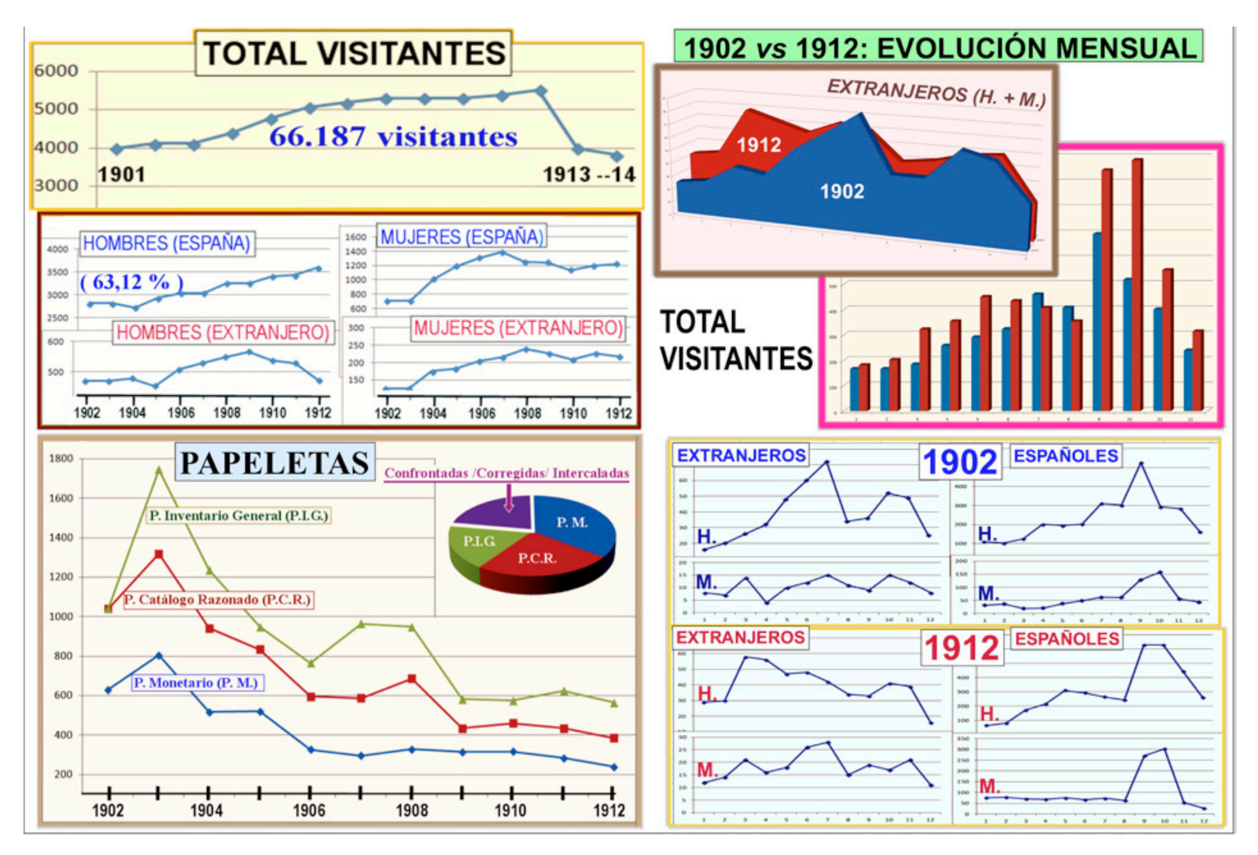


Fig. 7. Resumen estadístico del Museo Arqueológico de Valladolid (1901-1914): gráficas de la evolución del número de visitantes (totales y discriminando entre españoles / extranjeros y sexos) y de la elaboración de tres tipos de papeletas sectoriales (valores anuales acumulativos). A la izquierda: Evolución anual de los visitantes (A: arriba) y de las papeletas (B: abajo). Derecha: Evolución mensual de los visitantes en 1902 vs 1912 [Fuente: elaboración propia con los datos extraídos de las Memorias anuales conservadas en el Archivo-BNE].

restantes papeletas («definitivas») el autor distinguía tres categorías en función de su destino: Inventario general (P. I. G. = 4576), Catálogo razonado (P. C. R. = 3139) y Monetario (P. M. = 2279). El valor medio anual resultante para dicho período fue de 909 papeletas / año, intensificándose claramente durante el primer cuatrienio (1902-1905), cuando se realizaron el 49 % del total de papeletas y a un ritmo medio anual de 1243 p. Durante el último cuatrienio el ritmo se redujo a la mitad (586 p. / año).

2.1.3. Evolución mensual de los visitantes en 1902 vs 1912 (fig. 7 dcha.)

Para el conjunto de visitantes (nacionales y extranjeros) ambos años extremos coincidieron en presentar los registros mínimos durante los meses de invierno (enero-febrero y diciembre). En 1912 observamos varios cambios: incremento del 25,4 % en el número total de visitantes (pasando de 4112 a 5514), se adelantó a mayo el pico del primer semestre y el del segundo se retrasó a octubre. Salvo en los meses de julio y agosto de 1912, en los restantes siempre aumentaron los visitantes, manteniéndose incrementos mensuales superiores al 26 %, con picos máximos en marzo y octubre de dicho año (43 y 48 % respectivamente).

La proporción de extranjeros se situó en ambos años extremos en torno al 13,5 % del total de visitantes (86,5 % de nacionales) y su mayor afluencia se produjo en el segundo semestre del año, con descensos marcados en agosto y septiembre. En 1912 se produjo un incremento notable de extranjeros durante el primer cuatrimestre (enero-abril), que hemos comprobado se debió principalmente a los varones.

Finalmente, el análisis de la distribución temporal por sexos (fig. 7-dcha. abajo) muestra cómo la tendencia mensual de los hombres y mujeres españoles fue similar en ambos años, generalmente alcanzando el máximo de asistencia en septiembre-octubre. Curiosamente las visitantes extranjeras presentaron el mismo patrón cíclico independiente en ambos años: tres picos máximos estacionales en marzo, julio y en torno a octubre o noviembre. Coincidieron con los varones extranjeros en dicho pico otoñal en ambos años y los otros sólo en 1902 (verano) y 1912 (primavera).

Epílogo: Luis Pérez-Rubín fue un intelectual castellanista comprometido con la protección y divulgación popular del patrimonio cultural regional y estuvo muy implicado socialmente con el Valladolid del cambio de siglo (1890-1916). En el anexo incluimos biografías breves de él y su hijo José María.

Agradecimientos

A Carmen Dávila Butrón, que me convenció para que preparara este artículo sobre mi abuelo y bisabuelo. A Aurora Ladero Galán su siempre amable colaboración en mis consultas al Archivo del MAN. A mi hermano Ildefonso la revisión del expediente académico de don Luís en el Archivo Histórico Nacional.

ANEXO: Biografías

Luis Pérez-Rubín y Corchado (Madrid, 1856-1942) (fig. 8)

Hijo de médico, con ascendencia vallisoletana por línea materna (los Corchado). Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, con premio extraordinario en el curso 1884-1885, y se licenció con la calificación de sobresaliente (25-6-1888)[20]. Comenzó su carrera laboral como profesor de enseñanza media y tuvo seis hijos, aunque solo le sobrevivieron tres: nacidos en Madrid (1887, Pablo), Valladolid (1891, José María) y Simancas (1896, María de los Milagros).

[20] Durante la carrera cursó tres lenguas: griego (dos cursos), árabe y sánscrito. Las restantes asignaturas incluyeron, entre otras: Estética, Metafísica, Historia de la filosofía, Historia universal, y las literaturas española (dos cursos), griega y latina. Para su exposición de grado eligió el tema: «La sátira, su naturaleza y antigüedad. Sus diversas formas, su desarrollo…», figurando Rodrigo Amador de los Ríos como secretario del tribunal [Archivo Histórico Nacional, Madrid. Legajo 6747 / Exp. n.º 6].

Un resumen de su trayectoria profesional y publicaciones en Ruiz Cabriada (1958), quien erró al afirmar que estuvo destinado en el entonces ruinoso Museo Arqueológico de Toledo[21]. Perteneció desde julio de 1890 al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios (luego arqueólogos); cuando era jefe superior el dramaturgo y académico de la Lengua Manuel Tamayo y Baus. Sus primeros destinos en el Museo Arqueológico de Valladolid (MAV) y Archivo de Simancas. Regresó al MAV y fue su Director durante 1901-1916, simultaneando ese cargo en los últimos años con el de jefe del Archivo Universitario y de las Bibliotecas Universitaria y Provincial[22]. Fue uno de los principales artífices de la Sociedad Castellana de Excursiones (1903-1920), la cual contó durante 17 años con un interesante *Boletín* de amplia distribución, que nunca recibió subvención oficial[23].

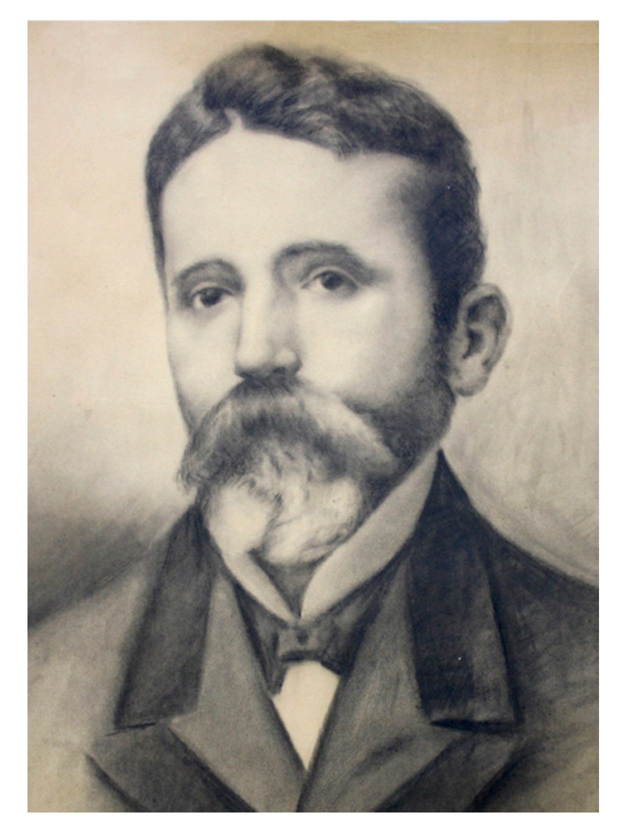


Fig. 8. Retrato de Luis Pérez-Rubín Corchado, firmado por el artista José Gómez Sans (sin fecha, Archivo familia Pérez-Rubín Feigl).

Desde 1876 publicaba numerosos artículos en diarios y revistas divulgativas castellanas: de Madrid (*El Periódico para Todos, La Niñez, La Ilustración Católica*)[24], Valladolid (*El Porvenir, El Diario Regional* y *El Norte de Castilla*) y Soria (*El Avisador Numantino*, destacamos el ensayo: «De Castilla. El genio de la raza»).

Desde su llegada al Valladolid finisecular colaboró con la enseñanaza gratuita en las escuelas de la Asociación Católica de Obreros, centradas en éstos y en sus hijos, y patrocinadas por los jesuitas. Allí impartió clases sobre cálculos mercantiles, publicó en esa capital un libro sobre dicha asignatura, y a partir de 1901 daba conferencias sobre arte y arqueología. Sus artículos históricos especializados vieron la luz en varias revistas técnicas a partir de 1900. En: *Euskal-Erría, Revista Vascongada* («Un prisionero de Estado» [César Borgia]); *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* («Un episodio de Villalar. La prisión de Juan Bravo» y «Los Jiménez de Cisneros»); *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* («A Cristóbal Colón», «Recuerdo de Peñafiel», «La colección artística del presidente de la Academia Provincial

21 Por orden del director general del Cuerpo (16-8-1892) quedó sin efecto su anterior orden de traslado forzoso a Toledo [Expediente de Luis Pérez-Rubín, Archivo General de la Administración. Legajo 6163-14].

22 Nuez, *op. cit*.

23 L. D. V. [Luis Díaz Viana], 1994: 639-641.

24 Ossorio, 1904: 345.

de Bellas Artes», «Los comuneros frente a Rioseco», «Semblanza de Isabel la Católica», «El linaje de los Cisneros», «Excursión por el Quijote», «Excursión a Cisneros», «La Granja. Un recuerdo de varios lustros», «Excursión a Soria y Numancia», etc.).

Entre sus libros destacamos: *Excursiones artístico-regionales». Wamba, Simancas* (1904) y *Ensayo artístico-arqueológico sobre el culto mariano y especialmente de la Purísima en la Archidiócesis de Valladolid* (1906); junto con una novela castellanista (*La Flor de la Vida*, 1914) y un ensayo en homenaje a Cervantes: *La literatura del Quijote* (1916).

Finalizó su carrera profesional en Madrid. Tras una estancia de once meses en el Museo de Reproducciones Artísticas (fue su director en funciones tras la dimisión de Rodrigo Amador de los Ríos) pasó al MAN (1917-1923), como jefe de la sección de Etnografía, con antigüedades americanas, asiáticas, oceánicas y africanas repartidas en 10 salas. En esa última etapa publicó –al igual que su admirado jefe J. R. Mélida– en la prestigiosa revista *Raza Española* («La revelación de América», «Antigüedades americanas», «Méjico en 1521» y «Pirámides y esfinges americanas»).

José M.ª Pérez-Rubín y Arróniz (Valladolid, 1891-Madrid, 1973) (fig. 9)



Fig. 9. Fotografía de José M.ª Pérez-Rubín Arróniz (hacia 1920, Archivo familia Pérez-Rubín Feigl).

Reconocido escultor, profesor de modelado y dibujante (Enciclopedia Espasa, 1926; Antolín Paz, 1994); fue restaurador de piezas arqueológicas y moldeador de réplicas en el MAN (1920-1961)[25]. Su primer contacto amplio con los museos histórico-artísticos se produjo en 1916-1917, cuando en el verano del primer año este «joven escultor fue el artista más asiduo» del MAV[26], realizando durante el segundo sus primeras réplicas arqueológicas por encargo del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid (dos vaciados «en yeso patinado» pagados cada uno a 25 pts.): un vaso de época románica francesa, original del Museo del Louvre en madera de boj, y un Cristo del siglo XII perteneciente al MAV[27].

25 Dávila, 2016: 404.
26 Nuez, *op. cit*.
27 Sentenach, 1918.

La escasez de memorias anuales y de partes trimestrales de trabajo conservados a partir de esos años para ambos museos y el MAN (Pérez Boyero, 2014), son graves factores limitantes que impiden conocer los numerosos trabajos que debió realizar en su tan larga carrera profesional hasta su jubilación con 70 años. Aunque con la documentación conservada en los archivos de diferentes museos españoles y franceses hemos conseguido identificar una colección de sus vaciados de piezas arqueológicas americanas precolombinas que el MAN envió en 1928 al Museo de Artes Decorativas de París para su exposición «Les Arts Anciens de L'Amérique», y que se conservan en 2017 en otro museo de Francia (incluidas en un lote de objetos variopintos).

Bibliografía

Amador de los Ríos, R. (1917): *Memoria del Museo de Reproducciones Artísticas en 1916* [Archivo-BNE].

Anónimo (1904): «España vieja. El Museo de Valladolid». *Blanco y Negro*, 17 de septiembre de 1904, pp. 6-7.

Anónimo (1917) [J. R. Mélida]: *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

Anónimo (1945?): *Museo Arqueológico, Madrid*. Dirección General de Turismo.

Antolín Paz, M. (dir.) (1994): *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo xx*. [«Pérez-Rubín y Arróniz, J. M.ª »] Tomo 11, pág. 3286. Madrid: Forum Artis, S. A.

Bartolomé Cossío, M. (1904): «Sobre la enseñanza de la historia en la Institución Libre de Enseñanza», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 532, pp. 203-205.

Calzadilla, S. (1892-1893): Memorias anuales (manuscritas) del Museo Arqueológico de Valladolid en los años 1891 y 1892 [Archivo-BNE].

Dávila Butrón, M.ª del C. (2016): *Evolución de la conservación-restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Análisis histórico y técnico de los vasos áticos de figuras negras*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.

Enciclopedia Espasa, 1926: [«Rubín y Arróniz, J. M.ª P.»]. Tomo 52, pp. 633-634.

L. D. V. [Luis Díaz Viana] (1994): «Sociedad Castellana de Excursiones (Valladolid, 1903-1920)», *Diccionario histórico de la antropología española*. Edición de C. Ortiz y L. Á. Sánchez. Madrid: CSIC, pp. 639-641.

Manjarrés, J. de (1858): *El traje bajo la consideración arqueológica*. Memoria leida en la sesión de la Academia de Buenas Letras de Barcelona.

– (1892): *Las bellas artes en España. Arqueología, monumentos antiguos y modernos, escultura y pintura*. 4ª ed.

Navascués Palacio, P. (2000): «La almoneda de Zorrilla», *Descubrir el arte*, 21, pp. 90-92.

Nuez, I. F. (1917): *Memoria anual de 1916. Bibliotecas Universitaria y Provincial, Archivo Universitario y Museo Arqueológico de Valladolid*. [Archivo-BNE].

Ossorio, M. (1904): *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo xix*. Madrid [edición facsimil en 2004].

Pérez Boyero, E. (2014): *Inventario del fondo documental de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Tomo I.

Pérez-Rubín, L. (1902-1916): Colección de memorias anuales (manuscritas) del Museo Arqueológico de Valladolid del período 1901-1915 [Archivo-BNE].

– (1904): *Excursiones artístico-regionales. Wamba, Simancas.*

– (1912): «Historia y prehistoria. La ciencia arqueológica», *El Norte de Castilla,* 25 de mayo de 1912.

Ruiz Cabriada, A. (1958): *Bio-bibliografía de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*. Madrid Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Sentenach, N. (1918): *Memoria del Museo de Reproducciones Artísticas en 1917* [Archivo-BNE].

Vallejo, I., y Ojeda, P. (1994): *José Zorrilla. Bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Wattenberg Garcia, E. (2000): *De la Galería Arqueológica al Museo de Valladolid (1875-2000)*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

X [Anónimo] (1904): «Los Anales de la Universidad de Oviedo de 1902 a 1903», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 532, pp. 205-208.

Don Carlos de Lecea y García correspondiente segoviano y su relación con Aguilafuente y el Cerro de los Almadenes

Mr. Carlos de Lecea y García «corresponding member» of Segovia and his relationship with Aguilafuente and the Almadenes Hill

M.ª del Pilar San Clemente Geijo[1] (pscgejo@gmail.com)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología (SEHA)

Resumen: Las excavaciones arqueológicas dirigidas por el equipo de investigación de la SEHA, en Otero de Herreros, se realizan en el yacimiento minero / metalúrgico del cerro de los Almadenes, del que fue propietario don Carlos de Lecea y García. Formado como abogado, pronto se sintió muy atraído por los temas históricos y por la arqueología. Fue correspondiente de la RAH desde 1866. Participó en la Comisión Provincial de Monumentos de Segovia y en las Juntas de restauración del acueducto, del alcázar y de la torre de San Esteban.

Tras la excavación arqueológica de Aguilafuente (Segovia) en 1868, firma varios documentos relacionados con este yacimiento, en ellos muestra especial preocupación por la protección y conservación de los mosaicos aparecidos que generaron una gran expectación. Posteriormente identificó y enumeró en el Cerro de los Almadenes materiales arqueológicos, que situaban el apogeo de producción de las minas, sus escoriales y la ocupación del yacimiento en época romana.

Palabras clave: Arqueología. Protección del Patrimonio. Mosaicos. Minería romana. Castilla y León.

Abstract: Archaeological excavations conducted by the SEHA research team in Otero de Herreros are carried out at the mining / metallurgical site of the Almadenes hill, owned by Mr. Carlos de Lecea y García. Formed as a lawyer he soon became very interested in historical issues and archeology. He was a RAH corresponding member since 1866. He participated in the Provincial Commission of Monuments of Segovia and in the Restoration Boards of the Aqueduct, the Alcazar and the Tower of San Esteban.

[1] Arqueóloga.

After the archaeological excavation of Aguilafuente (Segovia) in 1868, he signs several documents related to this deposit, in them shows special concern for the protection and conservation of the mosaics appeared that generated a great expectation. Later he identified and listed archaeological materials in the Cerro de los Almadenes, which placed the great production of the mines, their slag dumps and the occupation of the site in Roman times.

Keywords: Protection of heritage. Mosaics. Roman mining. Castilla y León.

1. Apuntes biográficos y obra de Carlos de Lecea y García

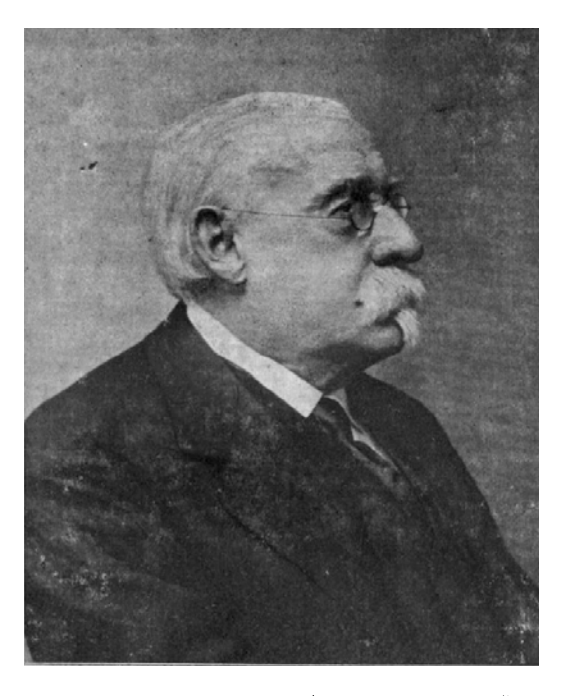


Fig. 1. Carlos de Lecea y García a la edad de 80 años. En *Miscelánea Biográfico-Literaria y Variedades Segovianas*[2] (Lecea, 1915)

Nació en Segovia en 1835 y falleció en la misma ciudad el 11 de noviembre de 1926. Hijo de Juan Luis de Lecea y Azpíroz y de Tomasa García Ruiz de Álvaro, este ilustre personaje poseía una gran curiosidad que derivó en «una larga y laboriosa vida consagrada a la historia de su ciudad natal, a cuyo servicio puso desde mozo su pluma y su talento» (Puyol, 1915: 216) (fig. 1).

De ascendencia segoviana por su madre, siempre sintió gran amor por esta tierra, su padre era un carlista navarro oriundo de Alsasua del que heredaría sus preferencias políticas. Se licenció en Derecho en la Universidad Central de Madrid en 1858 (San Clemente, y Sebastián, 2012).

Inicia su carrera en el despacho de abogados de Manuel Cortina y alcanza el cargo de secretario de la Academia Matritense de Jurisprudencia y Legislación, abandonando al poco tiempo la capital (por motivos de salud) para instalarse en su ciudad natal. Allí alcanza el cargo de asesor del juzgado privativo del Arma de Artillería. Importante contribuyente de la provincia, será nombrado miembro de la Junta de Agricultura, Industria y Comercio publicando en su seno un importante informe sobre «el Fomento de la población rural» (Lecea, 1915).

Contrae matrimonio en 1864 con Manuela Ceballos-Escalera con la que tendrá descendencia, sobreviviéndole una sola hija. Desde su juventud manifestó inclinación hacia las humanidades, por lo que también obtuvo gran reconocimiento como historiador y cronista de Segovia. La Real Academia de la Historia (RAH), estimando su labor histórica, lo nombró individuo correspondiente hacia 1866.

---

2 http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd.

Tras la revolución de 1868 pasa a presidir la Junta católico monárquica de Segovia, de raíz carlista.

Tras estallar la Guerra Carlista de 1872 es detenido, exiliándose poco después en Francia donde permanecerá cuatro años. A su regreso se ordena su confinamiento en su casa segoviana de Otero de Herreros, al que pondrá fin el gobierno de Cánovas del Castillo. Por el distrito electoral de Segovia fue diputado a Cortes entre 1891 y 1892 promoviendo junto al conde de Sepúlveda el acceso ferroviario a la provincia y así la estación de Otero de Herreros para dar salida al mineral si se ponían en producción sus minas.

Es a partir de este momento, cuando un Lecea maduro comienza su creciente labor literaria que se cifrará en multitud de folletos, memorias, estudios, biografías y prólogos literarios que se podrían dividir en tres grupos por su temática, según el panegírico publicado por don Julio Puyol en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*: «a saber; los de índole histórica propiamente dicha; los referentes a la Historia del Derecho, y los de varia investigación de distintas materias religiosas, literarias, artísticas e industriales de la antigua ciudad castellana»[3] (Puyol, 1926: 196).

A continuación se enumeran sus más destacadas obras de acuerdo a su temática:

Obras de temática histórica:

– «*El Alcázar de Segovia,* su pasado, su presente, su destino mejor», (1891) historia muy completa de esta legendaria fortaleza.
– «Estudio histórico acerca de la fabricación de moneda en Segovia desde los celtíberos hasta nuestros días», (1893).
– «El Licenciado. Sebastián de Peralta, bosquejo histórico-biográfico», (1893). Famoso letrado de Segovia que se puso al frente de los magnates que patrocinaban la oposición de don Juan Manuel a la segunda regencia de don Fernando el Católico.
– «*La torre de don Juan II*», (1906) amena relación de los próceres y personas significadas que estuvieron prisioneros en dicho lugar.
– «La Relación histórica de los principales comuneros segovianos», (1906), monografía evocadora de setenta y tres paladines de las comunidades.
– «*La conquista de Madrid*», en donde se demuestra con datos irrecusables la importante participación de las huestes segovianas en aquel hecho de armas.
– «Alvar Fañez, vindicación histórica», (1907), estudio con el que el señor Lecea se propuso reivindicar el buen nombre de sus compatriotas, acusados en los primeros Anales Toledanos de haber dado muerte al célebre caudillo.

Obras sobre derecho y estudios jurídicos

– «Apuntes para la historia jurídica de Segovia» (1897) y «La Comunidad y Tierra de Segovia», (1893). Se trata de un estudio histórico-legal acerca de su origen, extensión, propiedades y derechos. Es su obra más distintiva donde estudia, de forma detallada, la naturaleza jurídica de esta antigua institución consuetudinaria

3 Se refiere a la ciudad de Segovia.

(San Clemente, y Sebastián, *op. cit.*). Esta obra «puede reputarse, sin género de duda, como uno de los libros más concienzudos que ha producido su autor, quien habiendo comenzado a componerlo con un fin exclusivamente administrativo, […], se trocase bajo su pluma en obra de trascendental importancia para la historia del Derecho castellano, en la que se estudia la llamada "Comunidad y Tierra o Universidad de la Tierra", que fue una de las formas más notables de disfrute y aprovechamiento de la propiedad comunal que registran nuestros anales jurídicos y que sirvió al señor Lecea de espléndido pretexto para escribir un resumen de la historia segoviana desde la conquista de los árabes» (Puyol, 1926: 196).

Trabajos de variada investigación

En su gran parte conciernen sobre todo a la vida segoviana: Lecea aborda en este grupo diversa temática, en una mezcolanza de disciplinas humanistas (historia, arte, cultura), ciencia, los avances tecnológicos y el proceso industrializador que debe alcanzar España para ser una nación moderna. Estos trabajos tienen también un formato variado, se trata de artículos, discursos, prólogos, y estudios más complejos.

– «Mina Titulada "La Española", en Otero de Herreros, provincia de Segovia», (1890).
– «Estudio histórico acerca de la fabricación de moneda en Segovia» (1892).
– «Templos antiguos de Segovia».
– «La cueva de Santo Domingo de Guzmán», (1895).
– «La iglesia del *Corpus Christi*» (Antigua sinagoga), (1895) (fig. 2).
– «Sistema defensivo de la antigua Segovia».
– «Recuerdos de la antigua industria segoviana».
– «La Danza de la Muerte».
– «Las ruinas de un pueblo» artículo en el que demuestra el Sr. Lecea que los derrumbados paredones y carcomidos cimientos que se hallan en el actual término de Otero, son los vestigios del lugar de Herreros, en donde el Arcipreste de Hita hizo descansar una noche de sus agrestes correrías por la sierra de Guadarrama al protagonista del Libro de Buen Amor, «andé lo mas que pud ayna los oteros, llegué con sol tenplano al aldea de Ferreros», y en el que años después hubo de verificarse la entrevista de Don Fernando el de Antequera con el prelado D. Juan Vázquez, embajador de Doña Catalina de Lancáster, para tratar de los puntos dificultosos que se ofrecían en la tutela de Juan II (Puyol, 1915, 223).
– «Crónica de la coronación de Nuestra Señora de la Fuencisla».
– «Estudio sobre los antiguos templos románicos», (1912).
– «Miscelánea bibliográfico-literaria y variedades segovianas», (1915). Se trata de una obra en la que aparecen recogidos, entre otros, sus estudios, trabajos, discursos e informes para la RAH.
– «Fundaciones religiosas de Segovia», (1917).

Por servicios al Estado en numerosas juntas y comisiones gratuitas, el gobierno le honró con la Gran Cruz de Isabel la Católica (1901). El Ayuntamiento segoviano le confirió por acuerdo el honorífico cargo de cronista de la ciudad, fue igualmente vicepresidente de

la Comisión Provincial de Monumentos, y de la Junta de obras de restauración del Acueducto, del Alcázar y de la torre de San Esteban o la iglesia del *Corpus Christi*, en esta última condición es el artífice de la salvación de estos edificios segovianos de indudable valor.

El pontífice León XIII le condecoró por sus escritos religiosos y sus servicios a la iglesia. Con motivo del homenaje que en 1915 le tributó el pueblo segoviano «la noble ciudad castellana, que dando un alto ejemplo de cultura, de gratitud y de justicia ofreció en 1915 un cordialísimo homenaje a su insigne cronista» (Puyol, 1926: 199) y se solicitó para él la Gran Cruz de la orden civil de Alfonso XII, el correspondiente don Julio Puyol tuvo el honor de redactar el informe, que acerca de tal propuesta se requirió de la Academia de la Historia, y en aquel documento publicado en el tomo LXVII (p. 215) del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, examinó detenidamente la extensa labor histórica y literaria realizada por el ilustre compañero.

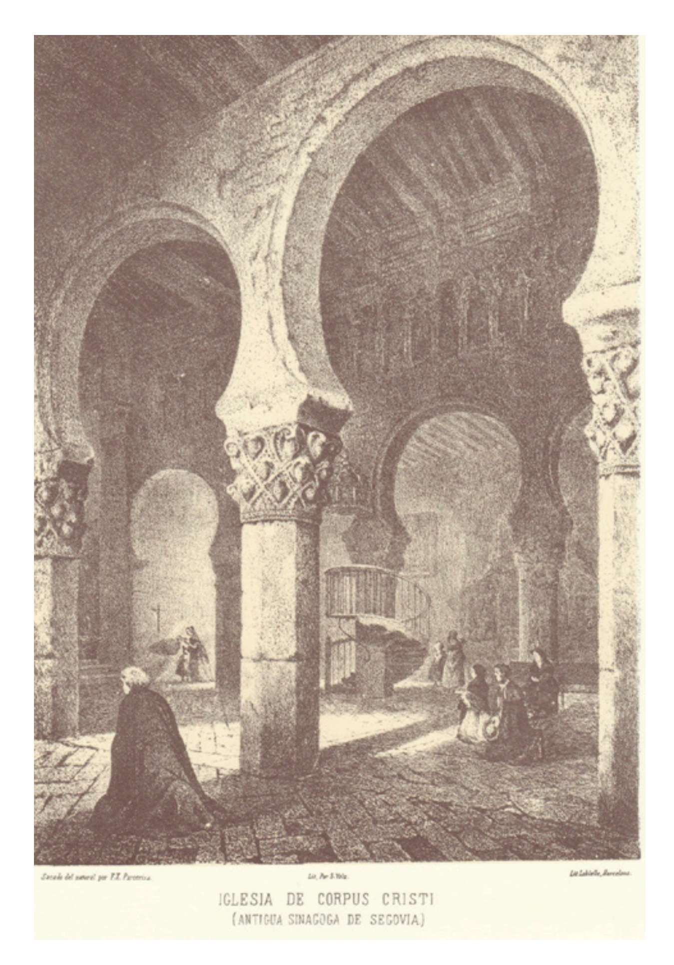


Fig. 2. Dibujo de la iglesia de *Corpus Christi* (antigua sinagoga de Segovia) hacia 1865 antes de su incendio[4]. (Sacado del Natural por F. X. Parcerisa. Lit. por S. Ysla. Lit. Labielle, Barcelona).

Lecea fue impulsor de la Academia de San Quirce, que se funda en 1919, se trata de una institución muy prestigiosa en la ciudad, ya que desde esa fecha realiza una importante labor de recopilación y difusión de la cultura, el arte y la historia de la provincia.

Ramón Gómez de la Serna en su obra *El Secreto del Acueducto* (1923) se refiere a él señalando: «vio al venerable cronista de la ciudad que, como senador por derecho propio, pasaba por la Calle Real, erguido, inacabable, inmortal con sus noventa y tantos años». Tras su fallecimiento «el día luctuoso de su entierro, y con el Ayuntamiento a su cabeza, (la ciudad de Segovia) acudió en masa a rendirle el último tributo» (Puyol, 1926: 199).

4 http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=9673.

2. El contacto con la arqueología científica. La excavación de Aguilafuente

Durante la restauración del pórtico de la iglesia de San Martín en la calle Real de Segovia, en mayo 1866, aparecieron restos arquitectónicos de unas termas romanas que tan solo fueron documentadas (San Clemente, y Sebastián, *op. cit*.: 281). «En aquella ocasión el arquitecto provincial José Asensio redactó un breve informe para la comisión de monumentos de Segovia, levantando además un plano de las estructuras descubiertas que fue enviado a la real academia de bellas artes de San Fernando» (Esteban, 2010: 102).

Entre los correspondientes de la RAH se sentía que se había desaprovechado en ese momento la posibilidad de realizar una excavación arqueológica científica.

En la segunda mitad del siglo XIX soplaban nuevos vientos para la arqueología, que comenzaba a ser una disciplina científica en auge en Europa. El hallazgo de los mosaicos de Aguilafuente, en 1868, fue considerado en Segovia como una buena oportunidad para iniciar una excavación arqueológica como las de Francia y Gran Bretaña.

Las circunstancias del hallazgo y toda la documentación generada, se encuentran minuciosamente documentadas en el artículo del arqueólogo Jorge Esteban Molina titulado «El Descubrimiento y la Excavación arqueológica de los mosaicos de Aguilafuente en 1868 a través de la documentación de la época», que se ha convertido en una de las fuentes de referencia para este apartado. La documentación, unos 22 documentos que integran el expediente, generada por esta excavación, se puede encontrar en la RAH «Aparecen referenciados, que no transcritos ni estudiados, en un catálogo[5] recientemente publicado por la RAH con los fondos documentales de la Comisión de Antigüedades correspondientes a Castilla y León. Y por si fuera poco, toda esta compilación ha podido ser consultada a través de Internet, ya que se encuentra íntegramente en la web www.cervantesvirtual.com[6]» (Esteban, *op. cit*.: 92).

En este caso también se han consultado los documentos digitalizados y subidos a la web, referida en el párrafo anterior.

El 2 de marzo de 1868, el agricultor Bartolomé Ballesteros vecino del pueblo de Aguilafuente, mientras realizaba unas labores agrícolas de retirada de piedras de la finca, descubrió de manera casual los cimientos de un antiguo edificio en el paraje de la desaparecida ermita de Santa Lucia. También aparecieron los restos de mosaicos que parecían remontarse al periodo romano, la importancia de su calidad artística llevó a preparar la puesta en marcha de un proceso de excavación sistemática (fig. 3). «La comunicación de este hecho a las autoridades locales y provinciales dará pie a la rápida y urgente decisión de excavar en el lugar. Durante las cuatro semanas inmediatamente posteriores al descubrimiento se sucederán de manera vertiginosa las decisiones tomadas por políticos y eruditos, los

---

5 Álvarez, y Cardito, 2000: pp. 251-255.

6 La creación de dicha web ha sido promovida desde la Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, una entidad integrada por la Universidad de Alicante, el Grupo Santander y la Fundación Marcelino Botín.



Fig. 3. Foto del yacimento de Santa Lucía, Aguilafuente, Segovia. Tomada el 22-08-2015. Cortesía de Juan José Mármol Marco.

hallazgos, y, por ende, las noticias relacionadas con el yacimiento arqueológico, forjándose en un breve lapso de tiempo el grueso de la información relacionada con las excavaciones» (Esteban, *op. cit.*: 96).

Tan solo dos días después del hallazgo se procede a la excavación del mosaico con la orden del oficio[7] enviado por el gobernador de Segovia, el M. de Casa-Pizarro*,* al Presidente de la Real Academia de la Historia con el objeto de informar por primera vez del hallazgo y de comunicar las disposiciones adoptadas «[…] he dispuesto que el Jefe de la Sección de Fomento pase a dicho pueblo, recoja el mosaico de que se trata y cualquier otro objeto que merezca conservarse y los conduzca a esta capital (Segovia)» (Esteban, *op. cit.*: 98-99).

La disposición de levantar el mosaico y trasladarlo a Segovia, tan solo dos días después de iniciada la excavación, se vio imposibilitada dadas las dimensiones del mosaico excavado con gran celeridad (hasta ese momento unos 40 m^2) y sin que se llegara aún al final de la

---

7 Archivo del Gabinete de Antigüedades de la RAH, documento CASG/9/7969/3(1). Referencia en Álvarez, y Cardito, *op. cit.*: p. 251. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=311878&portal=111.

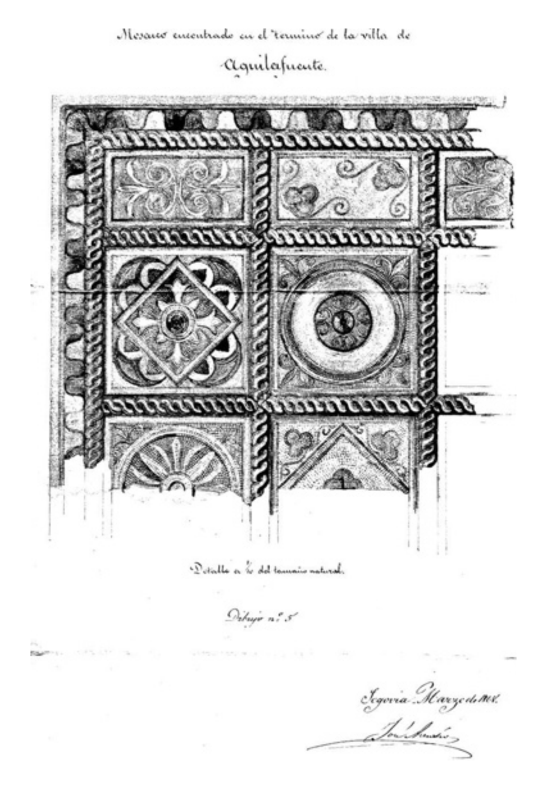


Fig. 4. Dibujo de los mosaicos rescatados en las excavaciones de Aguilafuente en 1868 realizado por arquitecto provincial don José Asensio Bardiquer[8].

estancia. En ese momento deciden enviar al arquitecto provincial don José Asensio Bardiquer, el mismo que ya había realizado el informe y dibujos de los restos de la iglesia de San Martín, ya referido al inicio del apartado, para continuar con la excavación (fig. 4). «Con fecha de 17 de marzo de 1868, el correspondiente de la Academia en Segovia, Carlos de Lecea, remite a la RAH un oficio acompañado de un informe sobre el descubrimiento, sus circunstancias y algunas hipótesis sobre la filiación histórica de los restos encontrados» (Esteban, *op. cit.*: 103).

Tras su visita al yacimiento el día anterior, Lecea realiza las siguientes observaciones en el oficio «sería muy poco costoso continuar la excavación por lo franco del terreno y poca profundidad de los mosaicos; y que si bien el Gobernador civil ha nombrado un guarda que los custodie, es de temer que la aglomeración continua de gentes y sobre todo las lluvias, si llegan a infiltrarse, como es fácil por la parte destruida, deshagan los pavimentos, sin que se pueda evitar»[9].

En este oficio el correspondiente muestra su preocupación ante la avalancha de visitantes, y las condiciones climáticas adversas (lluvias de primavera) para la conservación de estos mosaicos. También informa de que la excavación no ha sido costosa hasta la fecha y que podría prorrogarse para obtener más resultados. «Tanto la presencia de Lecea en Aguilafuente con el objeto de documentarse al respecto, como la redacción de su informe, no fueron debidas a un encargo o mandato de la RAH, sino que más bien parecen ser fruto de la improvisada iniciativa personal del propio correspondiente, alimentada por el impacto que supuso en Segovia la noticia del descubrimiento del mosaico» (Esteban, *op. cit.*: 104) (fig. 5).

El informe[10] redactado en marzo por Carlos de Lecea y García acerca de las excavaciones llevadas a cabo en este lugar, fue enviado a la sede de la RAH en Madrid, donde fue leído en la sesión celebrada el 7 de junio de 1868, por su secretario, Pedro Sabau. Este informe relataba de forma concisa y eficiente el descubrimiento y excavación del pavimento musivo y les otorgaba cronología en época romana «se deduce del conjunto general de los mosaicos y sobre todo del carácter, del gusto, y de la construcción del medallón central con sus caballos é inscripciones es que la obra fué romana» (Lecea, *op. cit.*: 25).

---

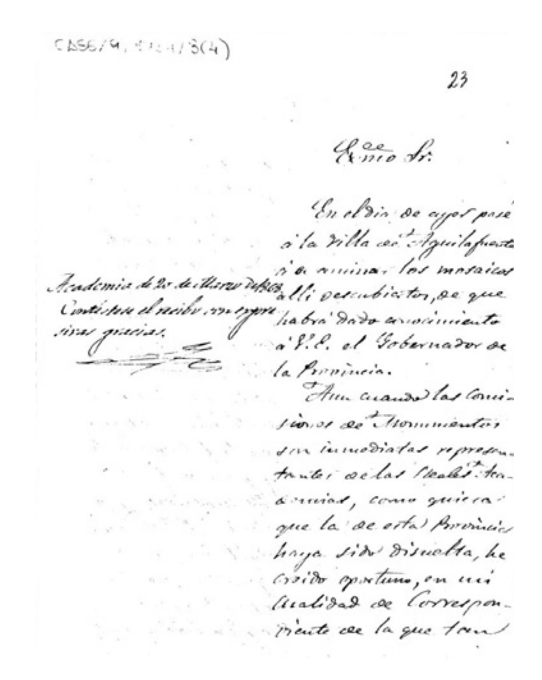
8 http://www.cervantesvirtual.com/htlm/de2af088-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.
9 Archivo del Gabinete de Antigüedades de la RAH, signatura CASG/9/7969/3(4).
10 Archivo del Gabinete de Antigüedades de la RAH, signatura del informe CASG/9/7969/3(5).

Aunque sobre estos mosaicos previamente hubieran aparecido huesos y otros materiales como fíbulas, un arete con dos cuentas colgantes, y una medalla con un crucifijo en el anverso entre el sol y la luna y por el reverso la efigie de los apóstoles San Pedro y San Pablo, y la leyenda Roma bajo éstos. Entre los escombros salieron varios esqueletos humanos. A esos restos entonces, Lecea da cronología de época templaria y no visigoda como corroboraron excavaciones posteriores.

Muchos años después, en 1915, un Lecea ya anciano publicó este discurso en «Miscelánea biográfico literaria», evitando así que aquella información quedara en el olvido. El discurso formara parte de la documentación de referencia de los arqueólogos de los años sesenta y setenta (Lucas, y Viñas, 1977) (fig. 6).

Una semana después el gobernador de Segovia, M. de Casa-Pizarro decide enviar nuevos oficios a la RAH en los que se anuncia el envío de la memoria y dibujos realizados por el arquitecto provincial. En los oficios vuelve a incidir en la posibilidad de continuar con las excavaciones, y solicita un protocolo de actuación para la protección del yacimiento como ya realizara anteriormente Lecea. También se alude al propietario del terreno que solicitaba ser indemnizado.

La respuesta de la RAH a la continuación de excavaciones y a la protección del yacimiento fue la siguiente: «lo más urgente es procurar que no se malogre el descubrimiento hecho y mientras el mosaico no se pueda trasladar a esa capital, sea defendido donde está con una valla y un cobertizo contra el vandalismo de los ignorantes y de las inclemencias del tiempo»[13].


23

Excmo. Sr.:

En el dia de ayer pasé á la villa de Aguilafuente á examinar los mosaicos allí descubiertos, de que habrá dado conocimiento á V.E. el Gobernador de la Provincia.

Aun cuando las Comisiones de Monumentos son inmediatas representantes de las Reales Academias, como quiera que la de esta Provincia haya sido disuelta, he creido oportuno, en mi cualidad de Correspondiente de la que tan

Academia de 2? de Marzo de 1868. Contéstese el recibo con expresivas gracias.

Fig. 5. Oficio de remisión enviado por don Carlos de Lecea y García el 17 de marzo de 1868[11].


Los Mosaicos de Aguilafuente

INFORME Á LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (1)

A principios del mes actual (Marzo de 1868) se han descubierto en las inmediaciones de la villa de Aguilafuente, á seis leguas de Segovia, dos preciosos mosaicos de grandes dimensiones, que merecen ser estudiados y conocidos por los amantes de la antigüedad.

Aun cuando el que suscribe carece de los conocimientos bastantes para apreciar en su verdadero valor estos mosaicos, asi bien que para precisar la época cierta á que pertenecen, se considera en el deber de dar cuenta á la Real Academia de la Historia (por su cualidad de individuo correspondiente), de su visita de inspección al lugar del hallazgo y de cuantos datos ha podido reunir acerca de tal suceso.

En las inmensas llanuras labrantías de la citada villa, desprovistas de piedra de construcción, tropezó el arado con unos restos ó cimientos de edificio. El dueño de la tierra excavó allí á fin de utilizarlos; más á la profundidad de un metro, poco más ó menos, vino á encontrar un extraño pavimento, cuyo hallazgo puso en conocimiento de las personas más ilustradas de la villa. Sabido por el Gobernador civil de la provincia acordó sin pérdida de tiempo que bajo la dirección del Arquitecto provincial, se prosiguiera la excavación, la cual dió por resultado el descubrimiento de los dos mosaicos referidos (2).

(1) En la página 12 de la Noticia de las *Actas de la Real Academia de la Historia, leida en Junta pública de 7 de Junio de 1868 por D. Pedro Sabau, Académico de número y Secretario*, se da cuenta de este Informe.

(2) No sólo dispuso el Gobernador civil de la provincia lo que en el presente informe se indica, sino que hizo algunas gestiones para obtener fondos públicos, con el fin de proseguir los trabajos. Algunos meses después sobrevino la revolución de 1868, y con ella nadie volvió á procurar oficialmente el total descubrimiento de los pavimentos. Cansado de esperar el dueño de la tierra, cubrió la excavación para seguir cultivando su finca, no sin que el vulgo ignorante destruyese alguna parte más de los preciosos mosaicos.

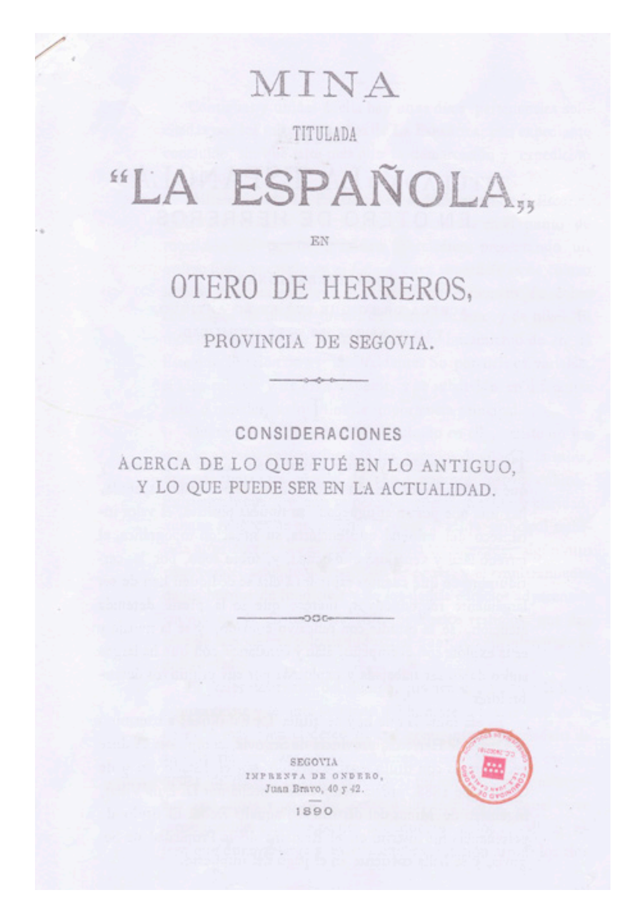
Fig. 6. «Los mosaicos de Aguilafuente». Informe de don Carlos de Lecea y García en *Miscelánea Biográfico-Literaria y Variedades Segovianas* (Lecea, 1915)[12].

---

11 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/oficio-de-remision-de-un-informe-sobre-el-mosaico-descubierto-en-aguilafuente-se-advierten-las-dificultades-para-su-conservacion-dada-la-aglomeracion-de-visitas-y-sobre-todo-la-accion-de-las-lluvias/html/de2ae930-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_1.html.

12 http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd

13 Archivo del Gabinete de Antigüedades de la RAH, documento CASG/9/7969/3(16).


MINA
TITULADA
"LA ESPAÑOLA"
EN
OTERO DE HERREROS,
PROVINCIA DE SEGOVIA.

CONSIDERACIONES
ACERCA DE LO QUE FUÉ EN LO ANTIGUO,
Y LO QUE PUEDE SER EN LA ACTUALIDAD.

SEGOVIA
IMPRENTA DE ONDERO,
Juan Bravo, 40 y 42.
1890

Fig. 7. Portada de *Mina Titulada la Española en Otero de Herreros provincia de Segovia* (Lecea, 1890).

También convenía finalmente en indemnizar al propietario de los terrenos mientras los mosaicos permanecieran en su ubicación inicial. «El oficio con el permiso para reanudar los trabajos de excavación en el yacimiento finalmente es enviado a Segovia con fecha 28 de julio de 1868, cuya minuta se encuentra en el expediente[14], por lo que parece probable que el escrito fuera recibido en Segovia a finales de julio o principios de agosto» (Esteban, *op. cit.*: 114).

La falta de financiación, pese a que la Diputación Provincial de Segovia asignara 200 escudos para continuar las exploraciones, que no llegaron a invertirse, el periodo vacacional y el estallido de la revolución de 1868 («La Gloriosa»), que derrocó a la reina Isabel II e inició un periodo de incertidumbre en España, hicieron que no se reanudara la campaña que había quedado en suspenso desde abril. Finalmente el propietario de los terrenos decidió, meses después, cubrir la excavación con tierra y cultivar sobre ella.

3. La minería romana en Segovia, «La Española»

Tras el primer contacto con la arqueología en Aguilafuente, Lecea siguió estudiando y documentando las antigüedades segovianas. En 1890 publica: «Mina Titulada "La Española", en Otero de Herreros, provincia de Segovia». Se trata de un artículo sobre la necesidad de poner en explotación la mina de cobre y plata, localizada en el árido cerro de la Escoria (también cerro de los Almadenes), dada la creciente demanda de este metal, debido a la incipiente industrialización de España (fig. 7).

Lecea alude a que las minas ya se explotaron en época romana, refiere la existencia de un «inmenso escorial […] el pozo o zanja principal trabajada a cielo abierto, la galería de desagüe, algún pozo para el achique y el emplazamiento de los hornos de fundición […] ligeros vestigios que dan idea de la poderosa colonia industrial que tuvo allí planteada la antigüedad […] Fue explotada a no dudarlo, bajo la dominación romana, en escala tan sorprendente y gigantesca » (Lecea, 1890: 4 y 6). Enumera la presencia de antigüedades en el cerro de la Escoria, «la tradición, los sepulcros que se encuentran en el mismo cerro, los barros

14 Archivo del Gabinete de Antigüedades de la RAH, documento CASG/9/7969/3(20).

saguntinos, las monedas halladas entre la escoria [...] alguna de ellas de Cesar Augusto [...] contribuye a demostrar que los hijos de Roma sacaron de aquel cerro durante prolongados años, crecidas cantidades de cobre y plata de aquel lugar» (Lecea, 1890: 7).

Dado que había sido correspondiente y presidente de la Comisión Provincial de Antigüedades, fue uno de los primeros en darse cuenta de la antigüedad de las minas romanas de Otero de Herreros y de su importancia.

Tras la desamortización, su familia había adquirido el cerro de los Almadenes además de otras fincas del municipio (San Clemente, y Sebastián, *op. cit.*: 284). Ya se ha comentado que tras su exilio en Francia pasó un tiempo viviendo en Otero de Herreros. «Entre las medidas que tendrán incidencia en la arqueología española se encuentra el traslado de la Academia de Minas de Almadén (1777) a Madrid, que pasó a denominarse Escuela de Minas en 1835. Con el impulso de la minería extractiva de cobre y plomo, comenzaron a localizarse minas con evidencias de explotaciones antiguas a partir de 1840» (Mederos, 2010).



Fig. 8. Cerro de los Almadenes, Otero de Herreros (Segovia). Cortesía de Pilar San Clemente Geijo, 26-09-2015.

Lecea estaba al tanto de otras minas romanas localizadas en la península. En este artículo se refiere a las de Andalucía, la Mancha, Cartagena y Extremadura, que no fueron totalmente explotadas hasta acabar con los filones en época romana, por lo que pueden ser nuevamente reabiertas, en este momento de inicio de la industrialización. Los análisis de la mina La Española de Otero los hizo el ingeniero de minas alemán don Carlos Riensch (1889) y eran optimistas respecto a la cantidad de minerales que podían aún localizarse en la mina la Española. Pese a crearse una Sociedad minera en 1904, con la emisión de acciones, hasta el momento actual no se ha vuelto a poner en explotación.

Los descendientes de Carlos de Lecea y propietarios del cerro de los Almadenes han facilitado durante las siete últimas campañas a la SEHA, Sociedad Española de Historia de la Arqueología, permisos para realizar las campañas de prospección y excavación, con las que se ha establecido un periodo de ocupación y de desarrollo de la metalurgia del cobre en este lugar, de al menos 12 siglos, desde la Edad de Hierro, a la llegada de los musulmanes a estos parajes. Sin duda la producción minera de este lugar, que pertenecía al territorio de la *civitas* de Segovia, es consecuencia de su máximo apogeo en la época Altoimperial romana.

Conclusiones

- Don Carlos de Lecea formado inicialmente en leyes como abogado, comenzó a estudiar las leyes y su evolución en el tiempo, lo que le llevó a interesarse en temas históricos de variada índole, especialmente sobre España y concretamente en la historia de Segovia. Comenzó documentarse para ampliar su formación humanista, estudiando diversos archivos y bibliotecas como la Real Academia de la Historia que estimando su labor histórica, lo nombró individuo correspondiente hacia 1866.

- Tras el descubrimiento de Aguilafuente (1868) adquirió sensibilidad por la preservación de los restos arqueológicos, ya que en sus oficios e informes fue el primero en mostrar una especial preocupación por la continuación de las excavaciones y su protección, tanto de las influencias meteorológicas, como del exceso de visitantes, para que con medidas adecuadas se permitiera su disfrute a la posteridad.

- Este primer contacto con los restos de la antigüedad romana, sacados a la luz en una excavación científica, le hizo proseguir sus estudios y publicaciones sobre las antigüedades y fue nombrado presidente de la Comisión de Monumentos de Segovia iniciando gestiones para la conservación de su patrimonio, salvando varios de sus edificios más representativos.

- Por su dedicación a la historia y el patrimonio monumental, el municipio segoviano le confirió el honorífico cargo de «Cronista de la Ciudad», y por ella y su distrito electoral fue diputado a Cortes en 1891 y 1892 e impulsor de la Real Academia de San Quirce, que se funda en 1919.

– Hacia 1890 las relaciones que se habían establecido entre la ingeniería de minas y la arqueología en distintos lugares de la península, junto a sus conocimientos sobre la antigüedad, llevaron a inferir a Lecea que las minas de Otero de Herreros, en especial las del entorno del Cerro de los Almadenes eran de época romana y que fueron muy importantes por la tecnología que se aplicó en su producción, cuya muestra eran los grandes escoriales que aún se conservaban.

Agradecimientos

A la SEHA por la organización de este Congreso y siete años de campañas memorables en el Cerro de los Almadenes.

A Ángel Molina Rodríguez y Juan José Mármol por su búsqueda fotográfica y documental.

Al MAN y Montserrat Cruz Mateos por la organización de este Congreso y por su ayuda en la búsqueda de fichas del inventario del MAN, respectivamente.

Bibliografía

Álvarez Sanchís, J. R., y Cardito, L. M. (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Castilla y León. Catálogo e índices*. Madrid: RAH.

Esteban Molina, J. (2010): «El descubrimiento y la excavación arqueológica de los mosaicos de Aguilafuente en 1868 a través de la documentación de la época», *Estudios Segovianos. Boletín de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce*, t. LII, n.º 109, pp. 87-148.

Lecea y García, C. (de) (1890): «Mina Titulada la Española en Otero de Herreros provincia de Segovia. Consideraciones acerca de lo que fue en lo antiguo y lo que puede ser en la actualidad». Segovia.

– (1915): «Los mosaicos de Aguilafuente», *Miscelánea Biográfico-Literaria y Variedades Segovianas*. Segovia, pp. 23-26.

Lucas, M.ª R. y Viñas, V. (1977a): «La villa romana de Aguilafuente (Segovia)», *Symposium Internacional «Segovia y la Arqueología Romana»*. Universidad de Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, pp. 239-255.

Mederos Martín, A. (2010): «Análisis de una decadencia La Arqueología Española del siglo XIX. El impacto Isabelino (1836-1867)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 36, pp. 159-216.

Puyol, J. (1915): «II Estudios Históricos y literarios acerca de Segovia. Informe sobre la concesión de la Gran cruz de Alfonso XII a Don Carlos de Lecea y García» [en línea], *Boletín de la Real Academia de la Historia,* t. LXVII, pp. 215-224. Disponible en: <http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/df2/41d/e79/41c/4d7/b94/25f/454/370/ed7/52/mimes/df241de7-941c-4d7b-9425-f454370ed752.pdf>. [Consulta: 2 de marzo de 2017].

– (1926): «II Don Carlos de Lecea» [en línea], *Boletín de la Real Academia de la Historia* t. LXXXIX (89), cuad. II. Octubre-Diciembre, 1926. Informes Generales, pp. 195-199. Disponible en: <http://media.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/148/84d/a69/876/11e/1b1/fb0/016/3eb/f5e/63/mimes/14884da6-9876-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf>. [Consulta: 2 de marzo de 2017].

San Clemente Geijo, P., y Sebastián Reques, E. (2012): «Aproximación al estudio sobre las Comisiones Provinciales en Segovia tras la desamortización en el siglo xix», *El patrimonio arqueológico en España en el siglo xix: el impacto de las desamortizaciones. II Jornadas Internacionales de Historiografía Arqueológica de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología y el Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 24 y 25 de noviembre de 2010). Edición de C. Papí Rodes, G. Mora, y M. Ayarzagüena. Madrid: Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es. Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es, pp. 272-289.

Zamora Canellada, A. (1996): «Las termas romanas de San Martín», *Estudios Segovianos*, t. XXXVII, 94, pp. 777-802.

Justo Juberías Pérez (1878-1966). Arqueología, coleccionismo y museos en la diócesis de Sigüenza

Justo Juberías Pérez (1878-1966). Archaeology, collecting and museums in the diocese of Sigüenza

Carmen Jiménez Sanz[1] (carmen.jimenez.sanz@madrid.org)
Ernesto García-Soto Mateos[2] (ernesto.garciasoto@edu.jccm.es)

A Juan Antonio Morán Cabré, amigo y cómplice

Resumen: Sacerdote colaborador del marqués de Cerralbo para quien realizó una importante labor de prospección y después de excavación, dándole a conocer numerosos enclaves, como el conjunto rupestre de Torrevicente (Soria) o la necrópolis celtibérica de La Olmeda de Jadraque (Guadalajara). Documentó las pinturas rupestres del Duratón (Segovia) junto a Juan Cabré, desde 1918, y en 1929 colaboró con él en la excavación de la necrópolis celtibérica del Altillo de Cerropozo (Atienza).

Comisario Local de Excavaciones de la región de Sigüenza a partir de 1941, intervino en yacimientos como el castro de Riosalido, imprescindible para describir la Primera Edad del Hierro de la Meseta. Parte de los materiales hallados a lo largo de su vida ingresaron en el MAN –colección Cerralbo– y en los Museos Provinciales de Segovia y Guadalajara. Otros conformaron sus colecciones arqueológicas, primero la de Membrillera, destruida durante la Guerra Civil, para crear después los núcleos del Museo Diocesano y de la Colección del Seminario de Sigüenza.

Palabras clave: Marqués de Cerralbo. Juan Cabré. Duratón. Necrópolis celtibéricas. Arte rupestre. Museo Diocesano de Sigüenza. Colección del Seminario de Sigüenza.

Abstract: Parish priest, he was informer and collaborator of the marquis of Cerralbo from the times of his early interventions until those of his field work in the Duraton valley (Segovia) –documenting its cave paintings–, that was to be published in 1918. Juberías led those

[1] Arqueóloga.
[2] Arqueólogo.

prospection and systematisation campaigns together with Juan Cabré. In 1929 he cooperated in the excavation of the Celtiberian necropolis of Altillo de Cerropozo (Atienza), once again with Cabré, at the time director of the Cerralbo Museum.

In those times he carried out a significant prospection work, making known to his mentor the cave complex of Torrevicente (Soria), the Celtiberian necropolis of La Olmeda de Jadraque (Guadalajara), among other sites. In 1941 he was appointed Local Commissioner for Excavations in the Sigüenza region. This allowed him to take part in the work carried out in several sites, notably Castro de Riosalido. Some of the materials he found during his life entered the MAN -the Cerralbo collection- and the provincial museums of Segovia and Guadalajara. Others formed his archaeological collections, the first of which –located in Membrillera– was destroyed during the Spanish Civil War. What he could save of it, together with later finds, became the seeds of the Sigüenza Diocesan Museum, and the Seminar Collection.

Keywords: Marquis of Cerralbo. Juan Cabré. Duratón. Celtiberian necrópolis. Rock art. Sigüenza Diocesan Museum. Sigüenza Seminar Collection.

Justo Juberías Pérez es un ejemplo paradigmático de colaborador o corresponsal arqueológico al servicio de especialistas de prestigio, que tan frecuentes fueron en la arqueología española a principios del siglo xx, y que tan bien representaron Enrique de Aguilera y Gamboa y Juan Cabré Aguiló[3]. Es de justicia recuperar la importante labor que estas personas, muchos de ellos sacerdotes, desarrollaron como agentes sobre el terreno, prospectando, reuniendo objetos de interés, e incluso coordinando y dirigiendo excavaciones bajo la supervisión de arqueólogos más expertos[4].

Juberías –el «cura de las piedras» como le denominaban sus coetáneos– resume en su persona todas estas facetas y nuestra intención es aproximarnos a su labor, desarrollada a lo largo de su dilatada existencia en el ámbito del territorio de la antigua diócesis de Sigüenza, cuyos límites hasta 1955 trascendían con mucho los actuales, abarcando además de Guadalajara amplias zonas de las provincias de Zaragoza, Soria y Segovia.

Nacido en la localidad de Palazuelos (Guadalajara) el 19 de diciembre de 1878, se formó en el seminario de San Bartolomé de Sigüenza y se ordenó sacerdote en 1904, entrando en contacto, probablemente, con el marqués de Cerralbo en 1906 cuando fue nombrado ecónomo de la parroquia de Santa María de Huerta (Soria). Con posterioridad ejerció como

---

3 Queremos manifestar nuestro agradecimiento por la información facilitada a Juan Antonio Marco, investigador y canónigo de la Catedral de Sigüenza; a Pedro Simón, director del AHDS y a Aurora Ladero, jefa de Sección del Archivo del MAN. A Fernando Aguado y Miguel Ángel Cuadrado, director y conservador del Museo Provincial de Guadalajara por las facilidades prestadas para consultar los fondos del mismo. A Felipe Sanz por proporcionarnos la imagen del Seminario y otras informaciones sobre Sigüenza. También a Santiago Caballero, director del Museo Provincial de Segovia, a Rebeca Recio, conservadora del Museo Cerralbo-AHMC, a Gabriela Polak, técnico del CeDAP de la UAM y a Belén Rodríguez e Isabel Argerich, técnicos de la Fototeca del IPCE.

4 Congresos específicos han tratado el papel de los sacerdotes en la arqueología, como es el caso de la II Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica celebrada en Sevilla en 2001 (Beltrán, y Belén, 2003).

párroco de la localidad soriana de Torrevicente entre 1910 y 1915, año en que fue trasladado al pueblo segoviano de Estebanvela donde permaneció hasta 1927. Desde entonces y hasta 1951 ejerció como párroco de la localidad de Membrillera (Guadalajara) en cuya casa rectoral instaló su colección arqueológica. Finalmente ejerció su ministerio en la parroquia de San Vicente de Sigüenza entre 1951 y 1956 y en la de la Santísima Trinidad de Atienza entre 1956 y 1958, año en que se jubiló ya con 80 años cumplidos[5]. Falleció en Sigüenza el 15 de febrero de 1966[6].

Las fuentes para reconstruir la semblanza biográfica y arqueológica de Juberías son fragmentarias, en su mayoría inéditas y de acceso restringido, apenas cubren periodos continuados, y nos ofrecen informaciones con grandes lagunas; por tanto, este trabajo preliminar necesariamente se irá ampliando a la luz de nuevos hallazgos que permitirán distintas interpretaciones[7].

Colaborador de Cerralbo y Cabré

Como ya hemos indicado, inició su labor prospectora bajo el patrocinio de Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo (1845-1922), político, arqueólogo y académico cuyas exploraciones se desarrollaron en la meseta central entre 1907 y 1922, realizando intervenciones en centenares de enclaves arqueológicos (Navascués; Conde, y Jiménez, 1996; García-Soto, 1999; Jiménez, y García-Soto, 2004; Jiménez, 2009). Buscaba –como otros intelectuales de su tiempo– contribuir a desvelar la historia desconocida en esa parte de España, al avance de la ciencia y al desarrollo intelectual del país.

El cura Juberías llegó a Santa María de Huerta el 14 de noviembre de 1906; por esos años su hermano Segundo Juberías ya trabajaba como administrador al servicio de la familia, compuesta por los marqueses de Cerralbo y sus hijos, los marqueses de Villa-Huerta. La residencia de verano denominada «El castillo» en la que pasaban sus vacaciones, a partir de 1907 –y especialmente desde 1909– se convirtió en base de operaciones, condicionando el área de estudio arqueológico hasta el fallecimiento de Cerralbo. El lugar aunaba varias funciones, señalando como principales una logística, ya que desde allí se daban las órdenes y directrices de trabajo, allí se trasladaban los hallazgos, se estudiaba, ordenaba y clasificaba –sin duda– una selección de los mismos, que se dibujaba, fotografiaba y, en algunos casos se le aplicaba alguna medida de conservación (Navascués; Conde, y Jiménez, *op. cit.*; Polak, 2013). Y otra,

---

5 Es muy probable que permutara esta plaza con Julio de la Llana y continuara en la parroquia seguntina. Testimonio oral de Juan A. Marco, recogido el 12 de febrero de 2017.

6 Su expediente personal fue consultado en el Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza-AHDS: Fondo Sacerdotes fallecidos hasta 1970. Caja H a LL.

7 La búsqueda de documentación sobre las excavaciones de Cerralbo nos lleva a encontrar a Juberías en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). En los fondos inéditos del Archivo Histórico del Museo Cerralbo (AHMC) y del Centro Documental de Arqueología y Patrimonio de la Universidad Autónoma de Madrid (CeDAP de la UAM, Fondo Cabré); en ambos centros la documentación está en proceso de registro y tratamiento. También en publicaciones de Cerralbo y Cabré –personajes, excavaciones y estudios-, así como en fondos hemerográficos, entre los que destacan varios artículos de J. de la Llana escritos entre 1912 y 1948 en prensa local y uno biográfico de J. A. Martínez Gómez-Gordo publicado en 1961 por *Nueva Alcarria*.

de intercambio de conocimientos, de difusión arqueológica, inseparable del rol de anfitriones. Allí se hospedaron importantes arqueólogos y científicos españoles y europeos, invitados de la familia, para que conocieran los «museillos» que ofrecían los repertorios materiales más novedosos de todo el país. Harlé, Cartailhac, Paris, Schulten, MacCurdy, Wernert, Bonsor, Déchelette, Albertini, Breuil, Alcalde del Río, J. R. Mélida, Amador de los Ríos, Hernández-Pacheco y tantos otros visitaron, al mismo tiempo, los yacimientos que se iban descubriendo (Jiménez, 1996; García-Soto, *op. cit.*; Barril, 2004; Jiménez, 2009).



Fig. 1. Justo Juberías inició su labor pastoral y arqueológica en el pontificado del obispo fray Toribio Minguella, en el centro de la foto con hábito franciscano. En la imagen, el marqués de Cerralbo, la marquesa de Villa-Huerta, Juan Cabré y Pastora Ochoa en el palacio de Santa María de Huerta hacia 1911. (Foto Cabré, 2224, IPCE, MECD).

Cuando Cerralbo estaba preparando su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia acerca del monasterio cisterciense de Santa María de Huerta, tuvo lugar la apertura del sepulcro del Arzobispo Ximénez de Rada el 28 de septiembre de 1907, a la que asistieron aquél, Juberías, el obispo de Sigüenza fray Toribio Minguella y autoridades[8] (Aguilera, 1908: 144-145). En ese año, Cerralbo ya había comenzado a explorar el terreno, a partir del estudio de las vías 24 y 25 del Itinerario de Antonino *Ab Emerita Caesaraugustam*, en el tramo entre *Segontia* y *Aquae Bilbilitanorum* y localizado el Cerro Villar de Monreal de Ariza (Zaragoza), que identificó después como *Arcobriga*.

8 Fray Toribio Minguella (1836-1920) había escrito la *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos* en 1913. Persona de referencia para Cerralbo y Juberías, en cuyo expediente personal se indica que Minguella le encargó «diversas comisiones arqueológicas» (Fondo Sacerdotes fallecidos hasta 1970.Caja H a LL, AHDS). Cerralbo presentó al Obispo los primeros calcos y dibujos de arte rupestre del Duratón, realizados por Juberías en 1915, durante una estancia en su palacio de Santa María de Huerta (Aguilera, 1918: 132).

En las intervenciones de los años siguientes, publicadas en «El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos» (Aguilera, 1909) aún no se distingue el rastro de Juberías, a la vista de los mínimas fuentes disponibles –con la excepción de Torralba–, ni tampoco se intuye en los años inmediatos, cuando se trabajaba sin pausa para localizar enclaves que nutrieran las *Páginas de Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas*, estudio inédito de cinco tomos que obtuvo el Premio Internacional Martorell en 1912 (Aguilera, 1911).

Su testimonio personal le sitúa participando directamente en las excavaciones del yacimiento paleolítico de Torralba del Moral, aunque carecemos de información suficiente para asegurar si pudo dirigirlas desde su inicio en 1909. Su nombre se asoció al enclave cuando Emiliano Aguirre sintetizó las conversaciones mantenidas con Juberías más de cuarenta años atrás -mencionadas en sus publicaciones de 1966 y 1993-, mientras el entonces joven paleontólogo se documentaba para abordar nuevas intervenciones en Torralba, que realizó con K. V. Butzer y F. C. Howell (Aguirre, 2005: 42-44)[9].

El 8 de enero de 1910 Juberías se había trasladado como párroco a Torrevicente, situado en plena comarca de Atienza; ya había comenzado su colaboración continuada que, en los años siguientes, le haría descubrir y recopilar información sobre enclaves muy importantes en la investigación de Cerralbo, situados en la lindante provincia de Soria: los grabados y hallazgos al aire libre de Retortillo, Torrevicente, Castro, Carrascosa y Manzanares (Cabré, 1915); en tierras de Guadalajara las necrópolis de la Edad del Hierro de La Olmeda de Jadraque, Valdenovillos en Alcolea de las Peñas, Tordelrábano, El Atance o la necrópolis visigoda de Palazuelos[10]. Cerralbo dio a conocer algunas de ellas en el Congreso de Valladolid de 1915, celebrado por la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias (Aguilera, 1916).

Juberías desarrollaba ya una intensa labor de campo, que conocemos sólo a retazos, a través de la correspondencia consultada, que hace las veces de «diario» –de periodicidad no diaria– y en la que nos describe los trabajos y funciones llevadas a cabo[11]: «Por mi parte, ya sabe el Sr. que libre de trabajo extraordinario de Cuaresma, puedo dedicar todo el mes de

---

9 Cerralbo no le incluye en los agradecimientos a colaboradores en la publicación de 1909 -tras el jefe de estación de Torralba o el cura ecónomo de Monreal de Ariza-, ni en las posteriores, hasta años después al tratar el Duratón (Aguilera, 1918). Para algunos investigadores parece poco probable su participación aquí (Santonja; Pérez-González, y Flores, 2005: 23-24).

10 Esteban Arriba (1912a) narra en *El Avisador Numantino* su visita -girada por Juberías y Cabré en septiembre de 1912- a las excavaciones de las necrópolis de La Olmeda y de Palazuelos. Y J. de la Llana (1913) en *El Henares* refiere las excavaciones de 1912 y 1913 en La Olmeda, y las de 1913 en Palazuelos, indicando que las dirigía Juberías, Cabré las documentaba e inspeccionaba, y ambos estaban al servicio de Cerralbo.

11 Sobre metodología de trabajo de Cerralbo consultar Jiménez Sanz (1999). En el CeDAP de la UAM conservan correspondencia de Juberías a Cabré y a Cerralbo de 1910 a 1914, 1916 a 1920, 1926, 1928, 1929 y 1930, más el informe n.º 01259 sobre arte rupestre al que nos referiremos más adelante. También imágenes correspondientes a numerosas excavaciones de aquéllos (Polak, *op. cit.*: 280). Pudimos hojear el informe mencionado, quedando pendiente de consulta, como el resto de la documentación, cuando el acceso deje de ser restringido.
En el Fondo Documental del AHMC existe correspondencia de Juberías, dirigida a Cerralbo en los legajos 43/2/12 (año 1915), 43/2/13 (año 1915) y 44/1/37 (años 1914 a 1916, 1918, 1921 y 1922), así como otros tipos documentales -textuales y fotográficos- que están siendo objeto de registro e inventario. Esta documentación de ambos centros necesariamente se complementa y gran parte de la misma procede, en origen, del palacio –después museo- Cerralbo. Desconocemos años enteros de comunicación, así como las cartas que Cabré y Cerralbo dirigieron al sacerdote, lo que impide por el momento cruzar las mismas y analizar las instrucciones que ambos dictarían a sus colaboradores.

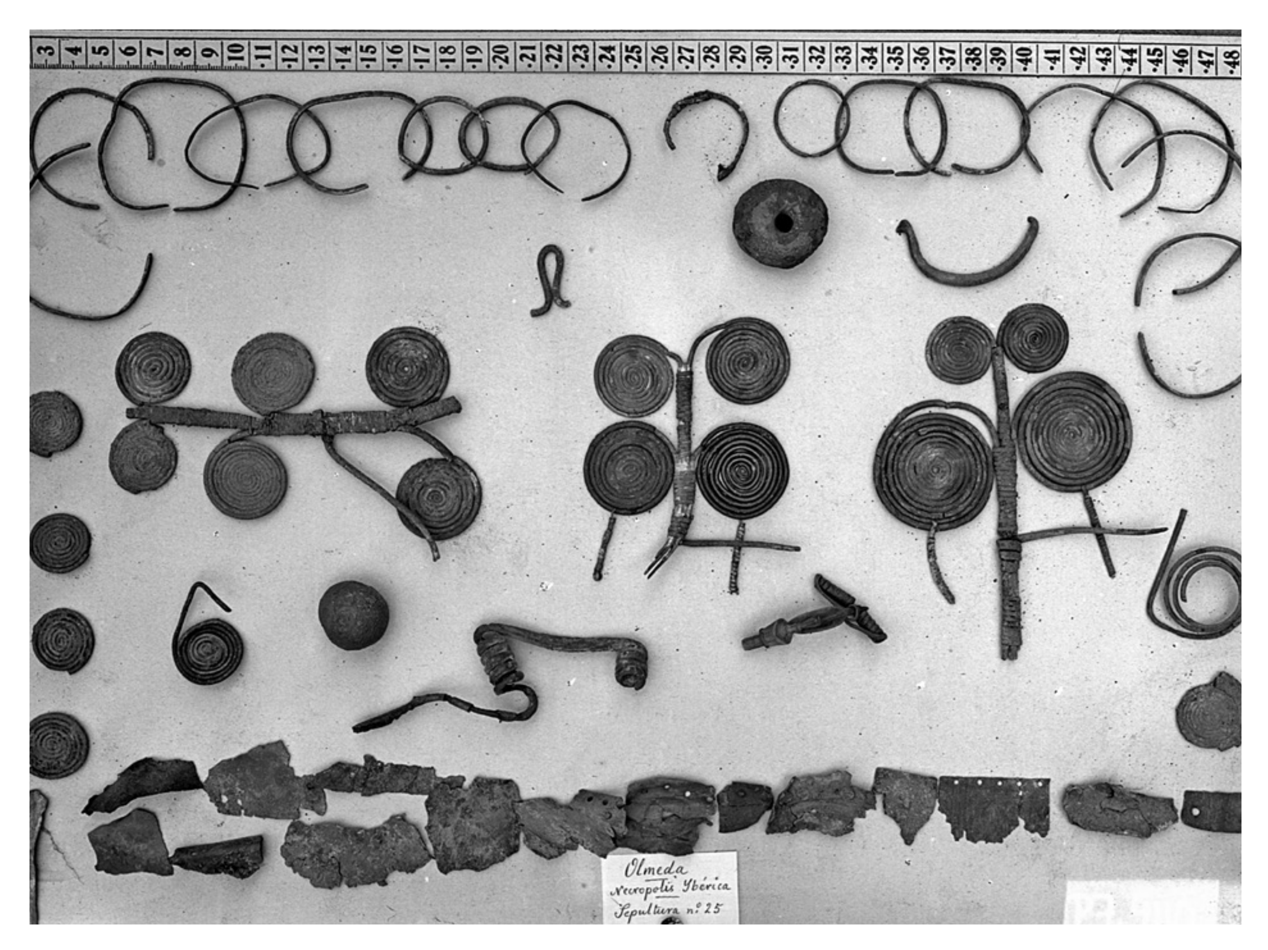


Fig. 2. Ajuar de la sepultura 25 de la necrópolis de Las Llanas en La Olmeda de Jadraque (Guadalajara), (Foto Cabré, 4110, IPCE, MECD).

Abril así como los meses de Mayo y Junio en estos estudios que tanto me entusiasman. Dios mediante, todo lo más tardar daré principio recorriendo las diversas localidades de los partidos de Atienza y Sigüenza en los días del 10 al 16 del presente mes de Abril, para ver las localidades que en esta primavera puedan trabajarse y hacer exploraciones. De esta expedición daré cuenta al Sr. contándole mis impresiones, y si en alguna de estas localidades prometieran grandes resultados procuraría terminarla en esta primavera»[12].

Le informaba puntualmente de los descubrimientos en las comarcas próximas a su curato –Atienza y Sigüenza primero, Sepúlveda después–, ejercía labores de coordinación con los informantes de cada localidad, y trataba con los ayuntamientos y los dueños de las fincas donde se ubicaban los yacimientos, para llegar a los oportunos acuerdos económicos, además de contratar al personal que ejecutaría la excavación y que posteriormente reintegraría el terreno a su estado original: «El día 15 estuve en Alcolea y pagué los jornales de la segunda semana de Junio, que importan 56 pts.; no mando los estados de esta semana porque durante esta semana la he empleado en dejar al descubierto otra calle, pero sí tomo nota para mandar

12 Carta de Juberías a Cerralbo. Torrevicente, 1-4-1915, 21-125, Legajo 43/2/12 (AHMC).

en su día la liquidación general. Durante la primera semana no pudo trabajarse por las continuas inundaciones. Las tres calles están casi secas, y en la próxima semana se sacarán los objetos en mejores condiciones»[13].

El peso de su colaboración tuvo que ser diferente a lo largo del tiempo, y distinto en función del tipo de exploración realizada; resulta lógico suponer que su participación fuera creciendo a la vez que adquirían mayor pericia en el sistema de trabajo y documentación de las campañas. De 1912 a 1916 se excavaron numerosas necrópolis de la Edad del Hierro –tras las intervenciones iniciadas años antes en los grandes cementerios de Aguilar de Anguita, Arcobriga o Luzaga (Aguilera, 1912)–; así lo reflejan los permisos de excavación y demás fuentes. Los testimonios de los años 1918, 1921 y 1922 son relevantes en cuanto a arte rupestre. Juberías trabajaba sin descanso y controlaba gran número de intervenciones a un tiempo, dirigiendo excavaciones personalmente, como la de la necrópolis celtibérica de Valdenovillos en 1915: «Ayer 20 regresé de Alcolea; llevan dos días trabajando en Valdenovillos, el primer día lo dedicamos a trazar dos zanjas exploradoras dando por resultado el hallazgo de tres nuevas calles; el segundo día y parte del primero se dedicó a dejar al descubierto parte de las calles; ayer quitarían algo de piedra y no dudo se encuentren objetos porque ni están removidas las piedras de las calles, y lo poco que se quitó de piedra nos encontramos con dos sepulturas de Señora. Las calles llevan diversas profundidades, en la parte alta se encuentran a medio metro y en la parte baja a un metro. […] La tierra de esta necrópolis casi toda ella es de tercera, en parte está sembrada de avena que produce muy poco; como el año ha sido tan malo los dueños están deseando ganar algunos jornales, me permiten que trace todas las líneas exploradoras en diversas partes de la necrópolis y haga las excavaciones»[14].

Documentaba el proceso de excavación, rellenaba los estadillos que puntualmente Cerralbo le encomendaba, recogía los materiales arqueológicos, los numeraba, embalaba y custodiaba hasta que estos eran trasladados al palacio de Santa María de Huerta o a la residencia del marqués en Madrid (Jiménez, 1999; Aguirre, *op. cit.*) «Ayer estuve en Alcolea y Tordelrábano todo el día. Todos los objetos "del Perical" y "Vadenovillos" están empaquetados con las etiquetas y número de las sepulturas para que no exista confusión. […] Mandaré los cajones cuando el Sr. me mande; muchos objetos hay que limpiarlos, no he querido quitarles toda la tierra porque se destrozaban, ha sido un gran contratiempo las lluvias extraordinarias de esta primavera, los objetos que obran en mi poder un servidor los llevará»[15].

Planificaba también las visitas del fotógrafo cuando eran necesarias (Cabré u Oñate, generalmente), las del propio Cerralbo y las de aquellos especialistas que asistían a las mismas. Los indicios y documentación señalan a que, especialmente, antes de la promulgación de la Ley de 1911 se trabajaba trazando zanjas prospectoras, sin aplicar método estratigráfico alguno, se avanzaba con prisa, improvisando en función de la localización de un resto interesante,

---

13 Acerca de los trabajos en la necrópolis de El Perical, en 1915. Carta de Juberías a Cerralbo. Torrevicente, 17-6-1915, 21-117, Legajo 43/2/12 (AHMC).
14 Carta de Juberías a Cerralbo. Torrevicente, 21-5-1915, 21-121, Legajo 43/2/12 (AHMC).
15 Carta de Juberías a Cerralbo. Torrevicente, 1-7-1915, 21-116, Legajo 43/2/12 (AHMC).

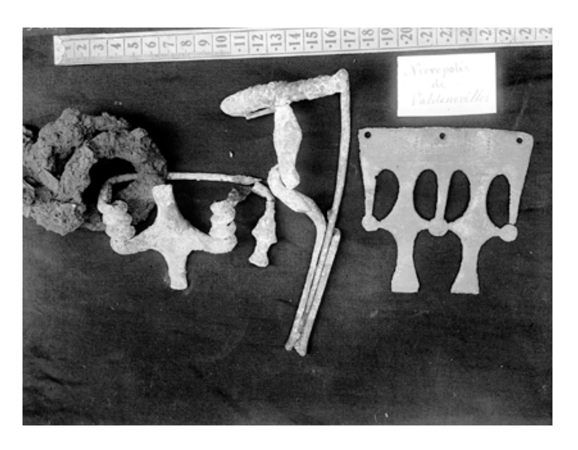


Fig. 3. Ajuares de la necrópolis de Valdenovillos en Alcolea de las Peñas (Guadalajara), excavada en 1915 (Foto Cabré, 653, IPCE, MECD).

y de manera simultánea en varios enclaves. Esto se hacía, antes y después de conseguidos los permisos de excavación[16], movidos con frecuencia por el afán de acumular el mayor número posible de descubrimientos. La rapidez también era necesaria para aprovechar tiempos muertos en las faenas agrícolas, cuando era más fácil contratar obreros, disponer de las tierras ya cosechadas, y evitar la llegada de las temidas lluvias y fríos del otoño e invierno.

Bajo dirección y a costa de Cerralbo –no recibía fondos del Estado– se realizaron incontables intervenciones como éstas. Según el «Inventario de entrega de la Colección Cerralbo al Museo Arqueológico Nacional» realizado por Cabré en 1926[17] –cotejados los datos con la relación elaborada por Argente en 1977–

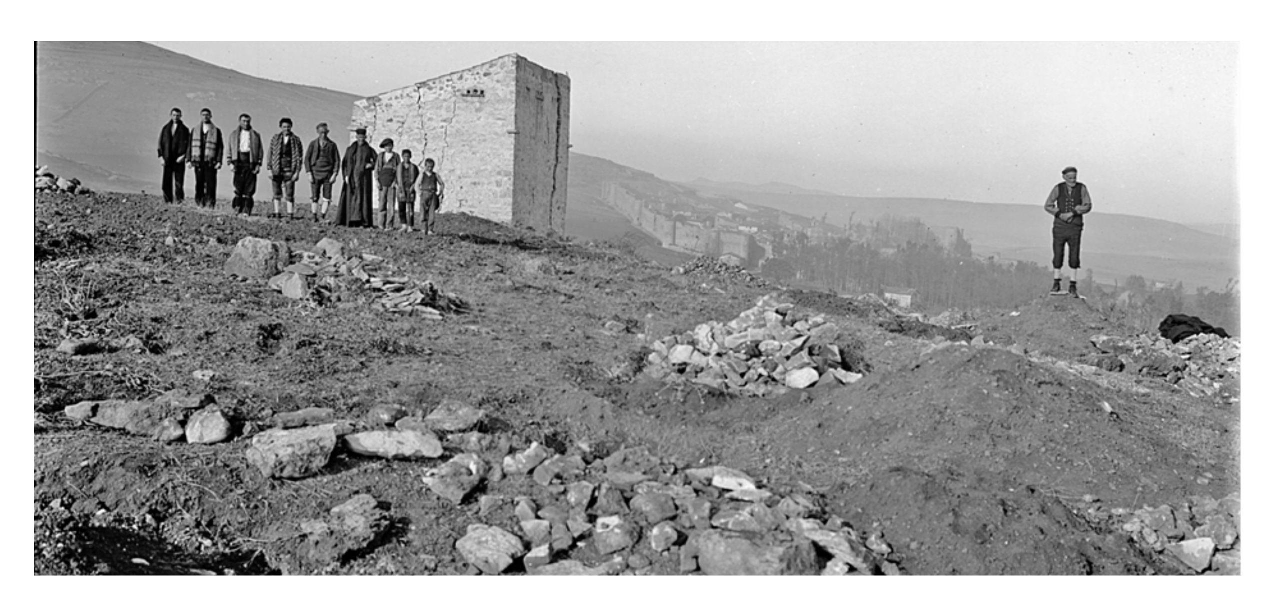


Fig. 4. Retrato del grupo de trabajadores de la excavación de la necrópolis del Cerro de la Horca en Palazuelos, hacia 1912, junto al párroco de esa localidad (Foto Cabré, 4088, IPCE, MECD).

---

16 «Pida el señor autorización inmediata para hacer exploraciones en los siguientes pueblos: Atienza, Cincovillas, Alcolea de las Peñas, Tordelrábano, Paredes y Riba de Santiuste; será necesaria porque destrozará alguna localidad el Sr. Monge en estos sitios, o los cederá a otros y será posible que otros se adelantarán [...]». Carta de Juberías a Cerralbo. Torrevicente, 20-12-1914, Legajo 44/1/37 (AHMC).
En 1915 Cerralbo será concesionario de las necrópolis ibéricas de Atienza; Valdenovillos, Rebollar y Perical en Alcolea de las Peñas; Atance; Cincovillas; Paredes; Valdelcubo; Riba de Santiuste; El Tesoro de Carabias todas ellas en Guadalajara; y Castro Ciclópeo en Soria (Real Orden de 28 de mayo de 1915).

17 Tras el fallecimiento de Encarnita Cabré el 19 de marzo de 2005, su hijo Juan Antonio Morán Cabré se ocupó de ordenar todo el fondo documental de familia, con vistas a la donación del Fondo Juan y Encarnación Cabré a la UAM en 2006, además de efectuar a posteriori donaciones más pequeñas a varios museos. En ese mismo año, nos cedió para su estudio copia del Inventario que se dio a conocer en el *II Simposio de Arqueología de Guadalajara* en abril de 2006, cuyas actas vieron la luz en 2008. Ese mismo año, hace casi una década, dicho documento se donó al Archivo del MAN (exp. 2008/75), existiendo también una copia del mismo en el CeDAP de la UAM (2006) y otra, formando parte de legajos donados al AHMC en 2015 por la Familia Morán Cabré.

se conservarían vestigios de, al menos, 118 yacimientos, que supondrían solo una pequeña parte de los prospectados (Jiménez, y García-Soto, 2008). Juberías intervino en 39, bien directamente, bien coordinando los trabajos de otros, aunque podrían ser muchos más ya que en el mencionado registro no se incluyeron localizaciones en las que no se recolectaron materiales muebles, y eso afecta especialmente a las estaciones de arte rupestre.

En lo que concierne al descubrimiento y descripción de «arte rupestre», para comprender la importancia que tuvo Juberías desde el principio como explorador de Cerralbo y de Cabré –que resaltan, entre otros, Gómez-Barrera (2014: 194-196)– resulta interesante consultar las referencias que Cabré hace en el «Catálogo Monumental de Soria» (1917), en «El arte rupestre en España» (1915) y la prensa del momento, donde se informa de las excavaciones del cura en las cavernas de Felipe Arribas, Antonio Antón y Miguel Varas en Torrevicente (Aguilera, 1911, tomo II) o las cavernas de Abanco, Sauquillo de Paredes, Castro y Valvenedizo en 1912, narradas en *El Avisador Numantino* (Arriba, 1912b).

Es imprescindible conocer el informe de Juberías titulado «Descubrimientos de "arte rupestre" en las Provincias de Soria, Guadalajara y Segovia por el Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo»[18], instrumento que debió servir para documentar a Cerralbo en su discurso «El arte rupestre en la región del Duratón» presentado en la RAH el 28 de junio de 1918. A lo largo



Fig. 5. Justo Juberías ante un abrigo con grabados rupestres en Carrascosa de Arriba (Soria) hacia 1912 (Foto Cabré, 1724, IPCE, MECD).

[18] Manuscrito de 19 páginas, s/f, s/l, firmado por Juberías que pudimos hojear en dicho centro y precisa de una consulta detallada (n.º 01259, CeDAP de la UAM, Fondo Cabré). En su p. 19: «Todos los datos están escrupulosamente recogidos de las excavaciones y exploraciones, distancias y nombres de las localidades; en algunas de ellas por falta de tiempo y en nuevos, los descubrimientos no se han podido realizar las excavaciones, que no (-) darán buen resultado y aclararán algo de la prehistoria». A través de los grabados hallados en Pedraza, Retortillo, Manzanares y Sotillos, y tantos otros, Juberías observaba a «un pueblo troglodita, numerosísimo, que deja las habitaciones de las cavernas y por todas partes de este país deja señales de su industria y costumbres» (p. 10).

de estas páginas, Cerralbo presenta de manera rigurosa doce enclaves principales, de los que se extrae información de muchas más estaciones rupestres y hallazgos aislados. Su objetivo –encomendado a Juberías– era la búsqueda de yacimientos paleolíticos y neolíticos en esas provincias, desde la Riba de Santiuste hasta Pedraza, en línea recta y siguiendo siempre la Sierra de Pela reconociendo aproximadamente 100 km. Posteriormente investigadores como Rosario Lucas (1974) revisarán estas exploraciones concluyendo que se trató de un trabajo concienzudo y el primero que llamó la atención sobre los grabados como parte importante del arte rupestre (Lucas, 2004).

El contexto y fines de esa campaña de prospección –e incluso excavación– lo proporcionan el cura con algunas referencias en su informe y, de manera extensa Cerralbo en su discurso: le urge a éste despejar dudas sobre la propiedad de los descubrimientos ante la nota publicada por el Padre Carballo, dar a conocer nuevos yacimientos, datarlos e interpretar –a través de ellos– la prehistoria y la protohistoria de la región central de España (Aguilera, 1918), presentando además como un gran hallazgo la Cueva de los Siete Altares, que identifica entonces como monumento fúnebre neolítico.

Para este trabajo realizado «en diferido» –dado que el marqués tenía 73 años y su mala salud le impedía participar de viajes de exploración– contaba con los mejores colaboradores: «[…] fue a recorrerla en mi nombre y por mi encargo persona tan docta, experta, habituada a las excavaciones arqueológicas mías, bajo mi dirección y a las rebuscas de grabados y pinturas, como mi querido amigo el ilustrado sacerdote D. Justo Juberías Pérez, para



Fig. 6. Justo Juberías en las cercanías de la entrada a la cueva de los Siete Altares (Sepúlveda, Segovia) hacia 1916 (Foto Cabré, 1927, IPCE, MECD).

cuyos servicios científicos exploradores todos los elogios me parecen tan obligados como justos; elogios que más se acrecen al dedicarlos a mi singular amigo el sobresaliente arqueólogo D. Juan Cabré Aguiló, hoy insuperable explorador del arte rupestre en España y que en esta expedición que se describe, no sólo la ha secundado con las fotografías, los dibujos, la comprobación de los grabados y pinturas de las márgenes del Duratón, sino por consiguiente en el detallado examen y recorrido de todas estas estaciones mías […]» (Aguilera, 1918: 131-132).

Cabré entonces formaba parte del Centro de Estudios Históricos, había publicado *El Arte Rupestre en España* (1915) y acababa de revelar las pinturas rupestres del Barranco de la Valltorta (Castellón) en 1917. En 1941 recoge una parte de estos hallazgos, los considerados esquemáticos, refiriéndolos como descubrimiento de Juberías, al que presenta como «el prospector del Marqués de Cerralbo (una vez ya aleccionado por mí en los primeros hallazgos)» (Cabré, 1941).

Tras dicho discurso, sabemos que Juberías en 1918 sigue prospectando y documentando arte rupestre, tanto en Soria como en Segovia: Cabrerizos, Arcones, Castroserna y que en 1921 continúa trabajando en el valle del Duratón, describiendo sus trabajos en la Cueva de La Nogaleda y en Castroserna de Abajo[19].



Fig. 7. Justo Juberías, en primer plano a la izquierda, en una visita al entorno de la cueva de los Siete Altares (Sepúlveda, Segovia) hacia 1916 (Foto Cabré, 1932, IPCE, MECD).

---

19 Cartas del legajo 44/1/37 correspondientes a los años 1918 y 1921 (AHMC).

Después de Cerralbo

Fue trasladado desde Estebanvela a Membrillera en 1927 y con él viajó su colección arqueológica fruto de muchos años de prospecciones realizadas al margen de las campañas de Cerralbo (Doncel, 1966). Entre materiales procedentes de diferentes estaciones destacaba un busto romano procedente del yacimiento segoviano de Los Mercados (Duratón) (Caballero, y Prieto, 2002: 3).

También siendo párroco de esta localidad, y a partir de la información proporcionada por su amigo Julio de la Llana, dio a conocer a Juan Cabré la recién descubierta necrópolis del Altillo de Cerropozo en las cercanías de Atienza durante las obras de una carretera. El tiempo discurrió, por una vez, a favor de la conservación del enclave y en menos de un mes, desde su rápida publicación en prensa el 18 de enero de 1929 (Llana 1929a, 1929b; 1929c y Cabré, 1930: 5-8), se había concedido el permiso correspondiente y efectuado el viaje de inspección de Cabré, Juberías y Encarnita Cabré, una jovencísima «colaboradora artística» para realizar los dibujos de la futura monografía.

Julio de la Llana, sacerdote, hombre culto muy reconocido en la comarca, les facilitó las gestiones necesarias, ayudó a que pudieran recuperar los primeros objetos extraídos en la carretera para cederlos al MAN, facilitó que los propietarios de los terrenos dieran permiso y escribió varios artículos en la prensa local, de los que se hicieron eco Sainz de Baranda y Cordavias (1929: 63) en su guía arqueológica y turística de Guadalajara. Así pues, la campaña desarrollada en verano ofreció, como se pretendía, un nuevo yacimiento a contrastar con las necrópolis de la Edad del Hierro excavadas por Cerralbo y por Morenas de Tejada en la década anterior.

Es preciso señalar que en la monografía publicada al año siguiente, Cabré indica que los trabajos se realizaron con la cooperación de Juberías y le presenta como colaborador suyo en investigaciones de la diócesis de Sigüenza y parte de la de Segovia, «antiguo delegado-director de muchísimas exploraciones y excavaciones costeadas por el Marqués de Cerralbo», lo que define con mayor precisión el rol de Juberías en toda su primera época arqueológica, alejándose de la arqueología de aficionados, para acercarse, gracias a la práctica de años, a la arqueología, sin más adjetivos.

Con anterioridad, siendo todavía párroco de Estebanvela, entre 1923 y 1924, descubrió el yacimiento de Castilviejo –mal denominado de Guijosa– en la localidad de Cubillas de Pinar (Llana, 1948b), que dieron a conocer, sin citar a su descubridor, Julián Sainz de Baranda y Luis Cordavias (*op. cit.*: 235).

Sabemos también que entre 1927 y 1928 solicitó al obispo de Sigüenza Eustaquio Nieto una canonjía en el cabildo catedralicio mediante un expediente de méritos extraordinarios. La importancia de este dato biográfico radica en lo imprescindible que fue para Juberías demostrar una vinculación continuada con el marqués de Cerralbo y sus exploraciones arqueológicas en numerosas localidades, entendiendo que serían valoradas por la superioridad de manera determinante para conseguir dicha plaza, según le manifiesta a Cabré[20]. Para ello

había pedido avales a éste –entonces director del Museo Cerralbo– y a José Ramón Mélida –director del MAN–, quien emitió certificado como colaborador en las investigaciones de arte rupestre del Duratón, basándose en la publicación de Aguilera (1918)-, además de apuntar que el testimonio de Cabré sería definitivo para demostrar el papel desempeñado por el cura en las excavaciones de Cerralbo[21]. El intento de don Justo de convertirse en canónigo no fructificó[22] y continuó siendo párroco de Membrillera hasta su traslado a Sigüenza en 1951.

Juberías manifiesta que fue nombrado en 1941 comisario local de Excavaciones de la Región de Sigüenza[23], continuando su labor prospectora y realizando intervenciones en el Castro de Riosalido (Fernández, 1976: 23), con la colaboración del médico de la localidad y algunos seminaristas; excavaciones clandestinas para Fernández Galiano, pero que difícilmente debieron serlo dado que la principal misión de Juberías –como comisario– era impedir excavaciones no autorizadas. Además continuó recopilando materiales en diversos yacimientos de la comarca con los que aumentó los fondos del Museo Diocesano y de la Colección del Seminario.

Asimismo colaboró con Antonio Molinero Pérez en los primeros momentos de éste como comisario provincial de Excavaciones de Segovia haciéndole partícipe de la ubicación de numerosos enclaves y hallazgos (Molinero, 1949: 579). Aportó noticias de 1943 en Sepúlveda, y durante 1947 en Castillejo de Mesleón, Castroserna, Estebanvela, Languilla, Montejo de la Vega de la Serrezuela, Santibáñez de Ayllón, Boceguillas, Aldeanueva, Ayllón, Corral de Ayllón, Estebanvela, Grado de Pico, Saldaña y Santibáñez de Ayllón, Estebanvela, Riaza y Sepúlveda (NAH, 1953: 174, 179-181, 198, 204, 215, 216, 223, 224, 230, 231, 236 y 243).

Una vez jubilado, con más de 80 años, Juberías siguió siendo referente de consulta para especialistas como Emiliano Aguirre (*op. cit.*), el cual le entrevistó antes de efectuar nuevas excavaciones en Torralba en 1961, como ya mencionamos.

---

20 Carta de Juberías a Cabré, Membrillera, 30 de enero de 1928, n.º 04976, CeDAP de la UAM, Fondo Cabré. También le manifiesta que acompañó la solicitud con pruebas de su trabajo en diferentes localidades: «[…] tengo un legajo de cartas –y se las presento sobre la mesa-escritas de su puño y letra , en su mayoría, por el Sr. Marqués de Cerralbo q.e.p.d. y por ellas pueden ver las localidades descubiertas y el criterio que tenía de un servidor». Aguirre hace referencia a tales cartas, aún desconocidas, tras sus conversaciones con el sacerdote (Aguirre, *op. cit.*: 44); quizás fueran la totalidad de la correspondencia que intercambió con él entre 1910 y 1922.

21 Certificado de 26 de enero de 1928, realizado a solicitud de Juberías (Archivo MAN, exp. 1928/9).

22 Actas Capitulares del Cabildo Catedralicio de Sigüenza (1922-1930), Archivo Catedral de Sigüenza.

23 En su expediente personal se indica que fue nombrado por la Dirección General de Bellas Artes el 30 de abril de 1941 (Fondo Sacerdotes fallecidos hasta 1970, Caja H a LL, AHDS). La «Orden de 30 de abril de 1941 por la que se autoriza a la Dirección General de Bellas Artes para nombrar comisarios provinciales o locales de excavaciones y determina las funciones que han de desempeñar los mismos» se publica en el BOE el 14 de mayo de 1941, sin aportar nombramientos.

Colecciones y museos

A lo largo de su vida Juberías fue recolectando una colección de objetos arqueológicos, en su mayor parte procedentes de sus prospecciones y de donaciones de hallazgos casuales.

Su primera colección se ubicó en la casa parroquial de Membrillera (Martínez, 1961; De Federico, 1967: 202) con objetos procedentes de diferentes lugares de las provincias de Guadalajara, Segovia y Soria. «Poco a poco fue formando para sí, aparte de la que el marqués de Cerralbo creara para recreo del artista y del sabio, un pequeño museo arqueológico que ya en Membrillera llamaba la atención por su riqueza: hachas de mano, fíbulas, espadas de antenas, sílex» (Sánchez Doncel, *op. cit.*: 6).



Fig. 8. Vista de la Casa Barrena, adquirido como sede del Museo Diocesano de Sigüenza en una imagen de 1927, cuando aún era el Hotel Florida (Foto Hausser y Menet).

Esta primera colección, expuesta casi como un almacén y de la que no conocemos documento gráfico alguno, fue saqueada durante la Guerra Civil[24], según nos cuenta el propio Juberías cuando abandonó el pueblo para salvar su vida en 1936: «Todos los datos, fotografías, calcos, etc. de objetos clasificados y empaquetados por mí descubiertos después de la muerte del señor Marqués, fueron robados por los rojos en los tres saqueos que sufrí el 1936, no dejándome más que parte de la colección tirada en el corral de la casa… Trato de escribir algo para que no se pierdan mis trabajos arqueológicos y tal vez los estudios del marqués de Cerralbo en sus últimos años» (Llana, 1948a).

La localidad fue prácticamente arrasada durante la ofensiva de las tropas franquistas en el frente de Guadalajara en marzo de 1937. Desconocemos si conseguiría salvar algunas piezas de su primitiva colección, lo que sí sabemos es que continuó su labor prospectora, lo que trajo consigo la creación de dos colecciones diferenciadas, de una parte la que se integró en los fondos del Museo Diocesano y de otra, la Colección del Seminario Diocesano, ambos en Sigüenza (Martínez, *op. cit.*; Sánchez Doncel, *op. cit.*).

---

[24] En la ficha n.º 86 del Museo Diocesano, correspondiente a la Cueva de los Murciélagos de San Andrés del Congosto (partido de Atienza), Juberías añade una referencia clara a la colección destruida: «En el interior de la caverna encontré industria en el año 1928 del paleolítico inferior desaparecida en el año 1936» (fichas consultadas en el Museo de Guadalajara). *Idem* las noticias n.os 281 y 357 dadas por Juberías en 1947 sobre los yacimientos romanos de Aldeanueva y de Corral de Ayllón (Segovia), destacando el segundo: «hay restos de población romana, con tuberías de plomo. Se recogieron allí muchos objetos (esculturas de mármol de emperadores, armas, vasos, cerámica, etc.) que desaparecieron durante la guerra civil» (NAH, 1953: 215 y 223).

Precisamente en 1955, tres años antes de su jubilación, al cumplir 80 años, tomó posesión de la mitra seguntina el obispo Lorenzo Bereciartua que decidió la creación del Museo Diocesano[25], para el cual adquirió su sede actual, el palacio de los Barrena, en 1956 y nombró a don Justo encargado del mismo (Nomenclátor, 1958: 49). Martínez Gómez-Gordo, cronista oficial de Sigüenza, describe en *Nueva Alcarria* cómo estaba previsto que esas colecciones paleontológicas y arqueológicas ocuparan salas más amplias, y apunta las necesidades del Museo, entonces institución prometedora (Martínez, *op. cit.*).

Por tanto, Juberías estuvo desde el principio ligado a la creación del nuevo Museo colaborando en la labor de recolección y protección de piezas por las diferentes parroquias de la diócesis, lo que sin duda evitó la pérdida de muchas obras de arte puesto que en esta época menudeaban los robos y desapariciones, e incluso las ventas, por parte de párrocos ignorantes, de pinturas y esculturas conservadas en las iglesias - no solamente de la diócesis seguntina sino en toda España-. Juberías fue responsable del salvamento de la portada de Jócar (Guadalajara) que actualmente se expone en el Museo Diocesano, y de dos altares del siglo XVI de la localidad de Ocentejo[26], entre otros elementos, además de su aporte de materiales arqueológicos. El Museo no fue inaugurado hasta 1968 por el obispo Laureano Castán Lacoma, que tomó posesión de la diócesis el año 1964, coincidiendo el inicio de su pontificado con los dos últimos años de vida de don Justo.

La colección del Seminario Diocesano de Sigüenza se exponía en el claustro alto del edificio, concretamente en una serie de vitrinas colocadas en la galería este. Abarcaba una variedad de materiales arqueológicos mucho mayor que la del Museo Diocesano y tuvo su origen en las clases de historia que don Justo impartía a los estudiantes, a los cuales animaba a que trajeran de sus localidades objetos arqueológicos de todo tipo (Martínez, *op. cit.*).

Básicamente se componía de materiales líticos de diversas procedencias y de cerámicas de gran variedad tipológica, datadas desde la Edad del Bronce a la Edad Media. No parece que tuviera un discurso expositivo; las piezas –algunas de gran calidad–, se mostraban sin orden cronológico ni agrupación por procedencias, aunque cada objeto o grupo de materiales mantenían una ficha en la que constaban los datos básicos[27]. La colección se integró finalmente en la del Museo Diocesano a comienzos de este siglo, concretamente el año 2004.

Por otra parte, Juberías aportó materiales procedentes de sus prospecciones a museos provinciales, para que conservaran esos hallazgos que habrían podido constituir una rudimentaria carta arqueológica pero que, ante la ausencia de una sistematización de estrategias de trabajo y estudio de los resultados, se quedaron en hallazgos aislados,

25 http://www.siguenza-guadalajara.org/museo/
26 Expediente personal de Justo Juberías, Fondo Sacerdotes fallecidos hasta 1970, Caja H a LL. AHDS.
27 En las fichas, unas bajo el epígrafe de Museo Diocesano y otras sin él, figuraban: provincia, partido, ayuntamiento, localidad, yacimiento, donante y n.º (consultadas en el Museo de Guadalajara).



Fig. 9. Vista del Seminario Diocesano de Sigüenza, donde Justo Juberías instaló una colección de objetos arqueológicos que le sirvieron de apoyo en sus clases de historia, a partir del año 1951 (Archivo Felipe Sanz, Sigüenza).

aunque estén formados por numerosos elementos líticos. Al Museo Provincial de Segovia donó una interesante selección de material lítico detallada por Antonio Molinero (1971: 88-90), con piezas procedentes tanto de estaciones de Guadalajara –de Imón o Membrillera, como de Soria –Torrevicente y Retortillo–, y Segovia –Estebanvela–, entre otros lugares[28].

También tenemos noticia de la existencia de materiales procedentes de las exploraciones de Juberías en el Museo Provincial de Guadalajara, donde hemos revisado varios conjuntos de materiales líticos originarios de estaciones arqueológicas de Guadalajara, según rezan las etiquetas que los acompañan[29]. Se trata de materiales de Membrillera y abrigos y cavernas de Robledarcas y Jócar en el partido de Cogolludo; de los yacimientos paleolíticos de San Andrés del Congosto, Zarzuela y Robledo de Corpes en el de Atienza; de Séñigo, Palazuelos y Guijosa en el de Sigüenza.

A modo de conclusión

La labor arqueológica de Justo Juberías estuvo claramente ligada a sus destinos eclesiásticos. Sirvió puntualmente al marqués de Cerralbo mientras vivió y más tarde a su amigo Juan Cabré, con el que continuó colaborando hasta la muerte de éste en 1947. Comisario Local de Excavaciones de la Región de Sigüenza, docente, participó en la creación del Museo Diocesano de Sigüenza y fundó en el Seminario de la localidad un pequeño museo arqueológico. Su labor fue, por tanto, meritoria en todos los aspectos y vista desde la perspectiva de su época, notable, tanto por los importantes yacimientos que dio a conocer, como por su afán de proteger el patrimonio artístico y arqueológico, a través de la creación de los museos antes citados y de donaciones materiales a otros.

La información disponible, nos revela a un prospector incansable, descubridor de importantes yacimientos como las necrópolis celtibéricas de Las Llanas en La Olmeda de Jadraque, Las Horazas en El Atance, Valdenovillos en Alcolea de las Peñas, el Tesoro en Carabias, la necrópolis visigoda del Cerro de la Horca de Palazuelos, los grabados de Torrevicente y Retortillo y las pinturas del valle del río Duratón, parte de los cuales excavó personalmente. Un hombre al que la arqueología absorbió por completo.

---

28 Hasta el momento, no ha sido posible acceder a dichos materiales.
29 Excepto la ficha n.º 99 procedente de Soria: yacimiento paleolítico de Alcubilla de las Peñas.

Tras la muerte de Cerralbo continuó su labor prospectora tanto en Segovia como en Guadalajara; excavó el yacimiento de Los Mercados, en Duratón, descubrió enclaves relevantes como el de Castilviejo –mal llamado de Guijosa– en Cubillas del Pinar y prospectó las comarcas aledañas a sus destinos como párroco, colaborando también con Cabré en la excavación del Altillo de Cerropozo en Atienza.



Fig. 10. Justo Juberías junto a los grabados rupestres próximos al abrigo de Pedro (Montejo de Tiermes, Soria) entre 1911 y 1915 (Foto Cabré, 1853, IPCE, MECD) .

En algunas de sus conversaciones publicadas por Julio de la Llana (1948b; 1948c) en *El Alcázar* se considera continuador de la obra del aquél y partícipe de sus objetivos «para servir a la Patria y a la Ciencia», dedicado a la búsqueda de nuevos yacimientos que permitieran conseguir repertorios materiales que ayudaran a identificar, dar a conocer y narrar las culturas de la prehistoria y Protohistoria españolas.

No nos consta que publicara directamente sus trabajos u opiniones; a pesar de que J. de la Llana, y después Aguirre, indicaran que tenía intención de redactar unas memorias. Poco hay, por tanto, que recriminar a Juberías, quizás únicamente que no escribiera sobre sus descubrimientos a lo largo de tantos años de trabajo y que el conocimiento de los mismos nos haya llegado de manera indirecta.

El estudio de sus dispersas referencias biográficas supone un paso más para conocer la trayectoria, capacidades y funciones de los colaboradores de Cerralbo y de las exploraciones mismas, en las primeras décadas del siglo XX. Estos personajes, situados en tercer plano -tras el propio marqués y tras los sabios con quienes intercambiaba ideas- formaban parte vital de la práctica de la arqueología en su época, transitando desde lo *amateur* hacia un ejercicio más profesional de la misma. Sirvan estas líneas de reconocimiento a Justo Juberías Pérez sacerdote y arqueólogo, sin cuya labor eficiente y altruista la perspectiva actual de la arqueología en Guadalajara, Soria y Segovia no sería la misma.

Bibliografía

Actas (1951): *Actas de la I Asamblea Nacional de Comisarios de Excavaciones Arqueológicas 1950.* Informes y Memorias n.º 24. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

Actas (1954): *Actas de la II Asamblea Nacional de Comisarios de Excavaciones Arqueológicas 1951*. Informes y Memorias n.º 29. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas.

Actas Capitulares del Cabildo Catedralicio de Sigüenza (1922-1930). Archivo Catedralicio de Sigüenza.

Aguilera y Gamboa, E. (1908): *El Arzobispo Don Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de Huerta.* Madrid.

– (1909): *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. Madrid.

– (1911): *Páginas de la Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas*. 5 tomos. Madrid (inéditas).

– (1916): «Las necrópolis ibéricas», *Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias* (Valladolid, 1915). Madrid, separata.

– (1918): «El Arte rupestre en la región de Duratón», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LXXIII, pp. 127-160.

Aguirre Enríquez, E. (2005): «Torralba y Ambrona Un siglo de encuentros», *Los yacimientos paleolíticos de Ambrona y Torralba (Soria). Un siglo de investigaciones arqueológicas,* Zona Arqueológica, n.º 5, pp. 40-77.

Arriba Cayuela, E. (1912a): «De Arqueología», *El Avisador Numantino*, n.º 3218, 19 de octubre de 1912.

– (1912b): «Arqueología. Cavernas de Abanco y Sauquillo de Paredes (Soria)», *El Avisador Numantino*, n.º 3228, 6 de noviembre de 1912.

Barril Vicente, M. (2004) «Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo», *Pioneros de la Arqueología en España desde el siglo xviii a 1912. Zona Arqueológica*, n.º 3, pp. 187-196.

Beltrán Fortes, J., y Belén Deamos, M. (eds.) (2003): *El clero y la arqueología española. II Reunión Andaluza de Historiografía Arqueológica* (Sevilla, 2001). SPAL Monografías IV. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.

Blánquez Pérez, J., y Rodríguez Nuere, B. (eds.) (2004): *El Arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La Fotografía como técnica documental*. Madrid.

Boletín oficial del obispado de Sigüenza (1966): «Necrológica D. Justo Juberías Pérez». Sigüenza, p. 86.

Cabré Aguiló, J. (1915): *El Arte Rupestre en España*. Madrid.

– (1930): *Excavaciones en la necrópoli celtibérica del Altillo de Cerropozo, Atienza (Guadalajara)*. Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades n.º 105. Madrid.

– (1941): «Pinturas y Grabados rupestres esquemáticos de las provincias de Segovia y Soria», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 43, pp. 316-344.

Cárcel Ortí, V. (2006): *Diccionario de sacerdotes diocesanos españoles del s. xx*. Madrid: B.A.C. p. 655.

Cardito Rollan, M. L., y De Andrés Herrero, M. (2011): «El arte rupestre esquemático en el Barranco del Duratón (Segovia). Nuevos "dibujos enigmáticos" en la roca», *Ponencias de los Seminarios de Arte Prehistórico y Varia de Arqueología*. Edición de J. Aparicio Pérez. Sección de Estudios Arqueológicos V, Serie Arqueológica, Valencia: Diputación Provincial de Valencia, pp. 275-288.

De Federico Fernández, A. (1967): *Historia de la Diócesis de Sigüenza-hoy Sigüenza-Guadalajara- y de sus obispos (continuación) 1898-1945*. Sigüenza.

Fernández Galiano, D. (1979): «Notas de Prehistoria Seguntina», *Wad-al-Hayara,* 6, pp. 9-48.

García-Soto Mateos, E. (1998): «Comentarios y anotaciones sobre la vida y la obra de Juan Cabré Aguiló», *Investigaciones en las cuevas de Los Casares y La Hoz (1934-1941*). J. Cabré Aguiló. Madrid: Ediciones de Librería Rayuela, pp. 13-23.

– (1999): «Semblanza biográfica de Enrique de Aguilera y Gamboa», *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*. E. Aguilera y Gamboa. Madrid: Ediciones de Librería Rayuela, pp. 11-32.

Gómez Barrera, J. A. (2014): *Tras los orígenes de la Arqueología Soriana*. Colección Temas Sorianos, n.º 61. Soria: Ediciones de la Excelentísima Diputación Provincial.

Jiménez Sanz, C. (1996): «Pioneros: Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo», *Revista de Arqueología,* n.º 182, junio 1996, pp. 52-57.

– (1999): «Reflexiones y apuntes sobre la obra El Alto Jalón. Descubrimientos Arqueológicos». *El Alto Jalón. Descubrimientos Arqueológicos*. E. Aguilera y Gamboa. Madrid: Ediciones de Librería Rayuela, pp. 33-55.

– (2009): «Aguilera y Gamboa, Enrique de. Marqués de Cerralbo», *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*. Madrid, pp. 731-736.

Jiménez Sanz, C., y Garcia-Soto Mateos, E. (2004): «Juan Cabré, Enrique de Aguilera y Gamboa y el Museo Cerralbo: apuntes sobre una relación científica y humana intemporal», *El Arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La Fotografía como técnica documental*. Madrid, pp. 88-103.

– (2008): «El inventario de la Colección Cerralbo elaborado por Juan Cabré Aguiló, un documento excepcional», *Actas del II Simposio de Arqueología de Guadalajara (Molina de Aragón, 20-22 de abril de 2006)*. Edición de E. Garcia-Soto Mateos, M. A. García Valero y J. P. Martínez Naranjo. Madrid, pp. 517-539.

Llana Hernández, J. de la (1912): «Excavaciones», *El Henares*, Sigüenza (Guadalajara), n.º 250, julio 1913.

– (1929a): «¿……?», *Renovación*, Guadalajara, 18 de enero de 1929.

– (1929b): «¿…..?, Pues claro que sí», *Renovación*, Guadalajara, 22 de marzo de 1929.

– (1929c): «Exploraciones en Atienza», *Renovación*, Guadalajara, 30 de agosto de 1929.

– (1932): «Atienza celtibérica. Estudios arqueológicos», *Vida Eclesiástica,* n.º 44, Madrid mayo de 1932.

– (1948a):«Conversación Arqueológica (I)», *El Alcázar-Edición Guadalajara*, Madrid, 18 de agosto de 1948.

– (1948b):«Conversación Arqueológica (II)», *El Alcázar-Edición Guadalajara*, Madrid, 2 de septiembre de 1948.

– (1948c):«Conversación Arqueológica (III)», *El Alcázar-Edición Guadalajara*, Madrid, 15 de septiembre de 1948.

– (1948d): «Conversación Arqueológica (IV)», *El Alcázar-Edición Guadalajara*, Madrid, 16 de noviembre de 1948.

Lucas Pellicer, R. (1974): «El arte rupestre en la provincia de Segovia», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueolog*ía de la *Universidad Autónoma de Madrid,* 1, pp. 57-69.

Martínez Caballero, S., y Prieto Vázquez, G. (2002): «Duratón Romano. El yacimiento arqueológico de los Mercados de Duratón», *Historia Digital*, II, 2, pp. 1-18.

Martínez Gómez-Gordo, J. A. (1961): «Don Justo Juberías y el tesoro arqueológico seguntino», *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 12 de agosto de 1961.

Molinero Pérez, A. (1948): «*La necrópolis visigoda de Duratón (Segovia). Excavaciones del plan nacional de 1942 y 1943*». Acta Arqueológica Hispánica, IV, Madrid.

– (1949): «Excavaciones antiguas y Modernas en Duratón», *Estudios Segovianos*, I, 2-3, Segovia, pp. 569-584.

– (1971): *Aportaciones de las excavaciones y hallazgos casuales (1941-1959). Al Museo Arqueológico de Segovia*. Excavaciones Arqueológicas en España, 72, Madrid.

– (1979): *Un hecho digno de ser recordado en su primer cincuentenario. El descubrimiento de la necrópolis visigoda de Duratón (1929-1979)*, Segovia: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

Morán Cabré, J. A., y Cabré Herreros, E. (1996): «El Marqués de Cerralbo y Juan Cabré», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 36, pp. 23-38.

Navascués, P.; Conde, C., y Jiménez, C. (1996): *El Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Navascués Benlloch, P., y Jiménez Sanz, C. (1997): «El XVII Marqués de Cerralbo y su aportación a la arqueología española», *La cristalización del pasado: Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España* (II Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología. Madrid, 1995). Málaga, pp. 507-514.

Nomenclator del obispado de Sigüenza (1958): Sigüenza.

Noticiario Arqueológico Hispánico I, cuadernos 1-3 1952 (1953), Noticiario pp: 174, 179, 180, 181, 198, 204, 215, 216, 223, 224, 230, 231, 236, 243.

Polak, G. (2013): «El palacio de Santa María de Huerta (Soria) y el Legado Documental de la familia Cabré en la universidad Autónoma de Madrid (UAM)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 39, pp. 271-291.

Sáinz de Baranda, J., y Cordavias, L. (1929): *Guía Arqueológica y de Turismo de la Provincia de Guadalajara*. Guadalajara.

Sánchez Doncel, G. (1966): «In Memoriam Justo Juberías Pérez (1878-1966)», *Nueva Alcarria,* Guadalajara, 26 de febrero de 1966.

Santonja, M.; Pérez-González, A., y Flores, R. (2005): «Torralba, Ambrona y el Marqués de Cerralbo. Las dos primeras excavaciones del Paleolítico Inferior en España», *Los yacimientos paleolíticos de Ambrona y Torralba (Soria). Un siglo de investigaciones arqueológicas,* Zona Arqueológica, n.º 5, pp. 18-38.

Vaquero, L. (2010): *Museo Cerralbo. Guía*. Madrid.

Vega García, J. de la (2012): *Obra literaria del sacerdote Julio de la Llana Hernández (1876-1959). De Soria a Atienza. Apuntes de un místico desposorio*. CD-ROM. Guadalajara: Ediciones AAche.

La tardía llegada de la arqueología a la universidad española: el Museo Arqueológico Nacional y las reales academias como termómetro (1876-1930)

The late arrival of Archaeology to the Spanish University: the counterexample of the Museo Arqueológico Nacional and Royal Academies (1876-1930)

Daniel Casado Rigalt (daniel.casado@udima.es)
UDIMA (Universidad a Distancia de Madrid)

Resumen: La Arqueología no entró en los planes universitarios españoles hasta el año 1900. Este hecho motivó que el protagonismo en la formación de los arqueólogos recayera en los profesionales integrados en la Real Academia de la Historia y el Museo Arqueológico Nacional entre 1876 y 1930. Esto explica que los investigadores y arqueólogos foráneos que llevaron a cabo trabajos de campo en España en este período establecieran mayores contactos con miembros de la Real Academia de la Historia y el Museo Arqueológico Nacional que con profesores universitarios. Los mejores ejemplos para ilustrar esta circunstancia son el epigrafista alemán Emil Hübner[1] y el español José Ramón Mélida porque entre la arqueología alemana y la arqueología española de la segunda mitad del siglo XIX medió una gran diferencia desde el punto de vista académico y científico. Sin embargo, el estrecho contacto entre arqueólogos de ambos países ayudó a acortar esa distancia. Hübner y Mélida son los dos arqueólogos más representativos del último tercio del siglo XIX, y sus trayectorias –a pesar de la diferencia generacional– contienen las claves necesarias para calibrar el nivel de la arqueología española del momento. España importó el talento técnico y científico alemán gracias a que investigadores de la talla de Emil Hübner se integraron en las estructuras academicistas y museológicas españolas, logrando así el acceso a colecciones y yacimientos arqueológicos.

1 El firmante de este artículo acometerá, en abril de 2017, la revisión de la correspondencia epistolar entre Emil Hübner y los arqueólogos británicos que le facilitaron la confección del Corpus de Britannia (*Inscriptiones Britanniae Latinae*) durante su estancia en Inglaterra en los años setenta del siglo XIX. Dicha documentación se encuentra en la Staatsbibliothek de Berlín y se inscribe en el marco de un proyecto auspiciado y subvencionado por el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, con el apoyo de la sede central de Berlín.

Palabras clave: Historiografía arqueológica. Universidad Central. Escuela Superior de Diplomática. Museo Arqueológico Nacional. Real Academia de la Historia. Emil Hübner. José Ramón Mélida.

Abstract: Archaelogy was not integrated in Spanish University studies until 1900. This fact caused that the education of future archaelogists fell under the responsability of professionals attached to the Real Academia de la Historia and the Museo Arqueológico Nacional from 1876 to 1930. The latter explains that the foreign researchers and archaelogists who worked in Spain during that period established more contact with members of the RAH and the MAN than with professors. There must be taken into account that between the German and Spanish Archaeology of the second half of the 19th century, there is a considerable distance on both academic and scientific levels. Nevertheless, the contact between archeologists of both countries helped to shorten this distance. Emil Hübner and José Ramón Mélida are two of the most representative archaeologists of the last third of the 19th century; and their paths, in spite of the generational gap, contain the necessary keys to assess the Spanish Archaeology of the moment. Spain imported the German scientific and technical talent due to the fact that investigators of Hübner's stature joined the Spanish academic and museological structures, therefore gaining access to collections and archaeological sites.

Keywords: Archaeological Historiography. Universidad Central. Escuela Superior de Diplomática. Museo Arqueológico Nacional (Madrid, Spain). Real Academia de la Historia (Madrid, Spain). Emil Hübner. José Ramón Mélida.

Ahora que se cumplen 150 años del nacimiento del Museo Arqueológico Nacional, la primera institución museística española merece una mirada retrospectiva que haga balance de su siglo y medio de vida. Pero la actividad del Museo referente, a nivel nacional, ha de ser valorada en un marco más amplio de producción científica y promoción cultural. En la actualidad, universidades, instituciones científicas y museos son los tres estamentos sobre los que recae la práctica totalidad de la actividad científica en las sociedades occidentales. La universidad es considerada como el centro de gravitación universal de la enseñanza y la investigación arqueológica. Pero no siempre ha sido así.

En el caso de la arqueología española, el estamento universitario se incorporó de forma tardía respecto a otras instituciones generadoras de conocimiento (Mederos, 2010a: 200-201). Para medir la incidencia y el protagonismo de la universidad, en materia arqueológica, es necesario poner en valor no solo lo que ocurrió sino lo que pudo acontecer de haberse dado otros condicionantes. Por ese motivo, procede llevar a cabo un análisis en negativo que pondere aquellas circunstancias que han pasado desapercibidas. Y ese «eclipse» de la universidad –hasta el año 1900– repercutió en que tanto museos (especialmente el Museo Arqueológico Nacional) como reales academias se convirtieran en referentes de la actividad y la investigación arqueológicas en la que tanto peso tuvieron los arqueólogos extranjeros: «talentos» importados por la arqueología española en unos

momentos en los que la arqueología decimonónica mostraba las carencias propias de una disciplina anclada en el retoricismo literario y necesitada de una base científica sólida.

En la presente ponencia se tomará el pulso al período 1876-1930 no solo con el cotejo de la actividad de las instituciones más representativas sino también a través de la mirada de dos arqueólogos representativos del período en cuestión: uno español (José Ramón Mélida) y otro foráneo (Emil Hübner). Mélida presidió la primera institución museística nacional entre 1916 y 1930, pero se incorporó a la misma, como ayudante, en 1876 (Casado, 2011-2013). Media centuria en la que el Museo Arqueológico Nacional fue testigo de un proceso de consolidación institucional que implicó no solo un cambio de mentalidad respecto a su nacimiento, sino una modificación en los hábitos de trabajo y una independencia paulatina frente al poder político.

Mélida representa el surgimiento de una figura, el historiador-arqueólogo, que cumplía funciones museísticas y que dotaba a la Nación de un cuerpo preparado y profesionalizado en el último cuarto del siglo XIX: el Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios y Archiveros. El citado Cuerpo venía nutriéndose, desde 1867, de las primeras promociones de la Escuela Superior de Diplomática (Mederos, *op. cit.*: 170-171) y nació para albergar funcionarios seleccionados entre los más capacitados ante la necesidad de una gestión más permanente, rigurosa, intensiva y disciplinada.

Desde su incorporación al Museo en 1876, como ayudante, el arqueólogo madrileño intuyó la idoneidad de crear modelos de investigación. Mélida fue partícipe de un nuevo criterio de clasificación y catalogación, que iba dejando atrás el concepto «acumulativo» de guardar piezas arqueológicas. Fue, en cierto modo, una proyección del espíritu positivista en la arqueología, gestado en el resto de Europa, al tiempo que se superaba la concepción de una arqueología con fines exclusivamente estético-artísticos (Casado, 2006: 113-120).

Las labores de catalogación desempeñadas por Mélida en estos años de formación le predispusieron a publicar, en la década de 1880 y 1890, sus primeros catálogos sobre colecciones de vasos y cerámicas que había incorporado la institución desde su fundación. No debe obviarse que los *Corpora* y los *Monumenta* sirvieron de enlace científico entre países y facilitaron el acceso a colecciones de museos extranjeros (Casado, 2006: 46-48).

Uno de los momentos más relevantes en la trayectoria profesional de Mélida fue su nombramiento como director del Museo Arqueológico Nacional en 1916 (Casado, 2006: 347-351 y 2011-2013; Mederos, 2013a: 191-194) tras el relevo del anterior director, Rodrigo Amador de los Ríos (Mederos, 2015: 202-203). El nombramiento fue recibido por el propio Mélida con satisfacción pero también con la sorpresa propia de quien logra un ascenso no esperado, tal como puede deducirse de la correspondencia que mantuvo con Maximiliano Macías, su «contraparte» de las excavaciones en Mérida. En una de sus cartas llega a describir el proceso como un fallo «por aclamación (lo que no esperaba)» (Caballero, y Álvarez, 2011: 114-115). El caso es que el recién estrenado cargo de director del Museo se sumaba a las ya contraídas responsabilidades de director de las excavaciones de Numancia y Mérida. De hecho, se planteó la posibilidad de que el cese de Amador de

los Ríos al frente de las excavaciones de Itálica fuera cubierto por el propio José Ramón Mélida pero el arqueólogo madrileño prefirió declinar el ofrecimiento al considerarlo una carga excesiva (Casado, 2006: 350).

El cargo de director, desempeñado por Mélida entre 1916 y 1930, coincidía entonces con el de Anticuario de la Real Academia de la Historia, dos instituciones unidas por la colaboración institucional en ciertas iniciativas en las que compartían intereses comunes. De hecho, la escasa actividad de labores arqueológicas en la universidad española reforzó el protagonismo del Museo Arqueológico Nacional y la Real Academia de la Historia no solo en arqueología de campo sino en labores de estudio, catalogación e investigación. Como director, Mélida promovió un buen número de donaciones y adquisiciones hasta 1930, año en que dejó la dirección del Museo Arqueológico Nacional (Casado, 2011-2013) (fig. 1).



Fig. 1. Fachada del Museo Arqueológico Nacional en 2004. Foto: Daniel Casado Rigalt.

Para evaluar las primeras decisiones y proyectos puestos en marcha por Mélida al frente del Museo basta citar una carta que le envió a su amigo el arqueólogo Jorge Bonsor, fechada el 9 de abril de 1916, solo 30 días después de haber sido nombrado Director: «Mi querido amigo: Mucho agradezco su afectiva felicitación por mi nombramiento de director del Museo Arqueológico Nacional […]. Voy a hacer instalaciones especiales de nuestras antigüedades anterromanas, cuyas colecciones van aumentando con el donativo Cerralbo y el que acaba de hacernos, muy precioso, D. Horacio Sandars. […] Vives ha llenado una sala con la rica e

interesantísima colección que recogió en sus excavaciones de Ibiza y que ha depositado en el Museo [...] José Ramón Mélida» (Maier, 1999: 115-116).

La misiva traslada la adquisición de parte de la colección Vives (Casado, 2006: 327-334); una compra fraguada durante los dos mandatos previos, siendo directores de la institución Juan Catalina García y Rodrigo Amador de los Ríos (Mederos, 2013a: 191). Finalmente la colección Vives fue adquirida tras recurrir a una fórmula poco estilada hasta entonces (suscripción pública), que fue propuesta como alternativa tras la tasación de 120 315 pesetas con la que el propio Antonio Vives había valorado la colección (Mederos 2014b: 424-425). A la iniciativa se sumó la realeza (Alfonso XIII y María Cristina) y destacados miembros de la aristocracia y la vida pública como el marqués de Comillas (Claudio López Bru), el conde de Valencia de Don Juan o el diplomático Guillermo Joaquín de Osma y Scull.

José Ramón Mélida experimentó una evolución profesional cimentada en una posición funcionarial sobre la que inició su ascenso académico y la consecución de sus principales cargos en reales academias y Museos (Mederos, 2013a: 179). Pero no debe olvidarse que los verdaderos centros de agitación académica e investigadora, en la España de finales del XIX y primeros años del XX, eran los museos y las reales academias. Y qué mejor prueba que la trayectoria de José Ramón Mélida para calibrar el protagonismo de las instituciones que más contribuyeron a forjar una disciplina, la arqueología, cuya «modernización» llegó con cierto retraso respecto al entorno europeo. De hecho, la formación de arqueólogos en las aulas de la universidad fue un fenómeno tardío que no se produjo hasta los años veinte del siglo XX, especialmente estimulada por la creación de una cátedra (Historia Primitiva del Hombre) que el alemán Hugo Obermaier había puesto en marcha en la Universidad Central de Madrid (Mederos, 2013a: 178).

Mélida coronó su trayectoria académica con la cátedra en la Universidad Central en 1912 (Casado, 2006: 334-337). Sin embargo, su verdadera vocación parece inclinarse más hacia la labor museística, de donde, por rango funcionarial, procedía de hecho. Algo que parece confirmar alguna de las cartas que se intercambiaba con Macías y en la que se queja de la carga docente y lo asfixiante que le resultaban los períodos de exámenes, cuando llega a decir «yo padezco todavía a los míos libres (alumnos), y con eso y con el tribunal de oposiciones que suele funcionar dos veces al día no tengo sosiego ni tiempo» (Caballero, y Álvarez, *op. cit.*: 98).

Además, se da una doble paradoja. Por un lado, Mélida no había pasado por la Universidad (de hecho no se doctoró) sino que había pasado por las aulas de la Escuela Superior de Diplomática entre 1873 y 1875 (Casado, 2006: 28-38), donde inició su formación para lograr la categoría de funcionario pero que no debe ser considerada enseñanza universitaria. Otro de los espacios en los que desplegó su función docente fue el Ateneo de Madrid, en cuyas cátedras impartió contenidos arqueológicos en una dinámica a medio camino entre la lección magistral y el aperturismo propio de los foros de debate y las tertulias (Casado, 2006: 120-124). Y, por otro lado, Mélida acabaría dirigiendo la tesis doctoral de Blas Taracena titulada *La cerámica ibérica de Numancia* (Casado, 2006: 392-393). Algo impensable en nuestros días y que sitúa a Mélida en las antípodas académicas de Emil Hübner, el epigrafista y arqueólogo

alemán de cuya relación pueden inferirse interesantes conclusiones para valorar la salud de la arqueología española como disciplina en construcción. De hecho, Hübner leyó dos tesis doctorales entre 1855 y 1859 (Casado, 2015: 478). Es decir, que con 25 años el epigrafista alemán ya había acumulado un bagaje académico e investigador de gran solvencia cuando en España la arqueología ni siquiera había hecho acto de presencia en el estamento universitario y, por supuesto, el sistema universitario español no contemplaba aún estudios doctorales en arqueología.



Fig. 2. Retrato de José Ramón Mélida en el Museo Arqueológico Nacional, institución de la que fue director entre 1916 y 1930. Foto: Daniel Casado Rigalt.

Es evidente que José Ramón Mélida se labró una trayectoria profesional de cuyo estudio se pueden extraer interesantes conclusiones. Entre ellas, el desigual reparto del protagonismo institucional en el capítulo correspondiente a la formación de los arqueólogos durante las últimas tres décadas del siglo XIX. En el caso español –y ante la ausencia de la arqueología en la universidad oficial– fue la Escuela Superior de Diplomática la que ejerció de «universidad circunstancial» y centro de adiestramiento donde se formaron funcionarios de bibliotecas, archivos y museos desde 1856, cuando la enseñanza de la arqueología decimonónica echó a andar en esta institución dependiente entonces de la Universidad Central de Madrid (Mederos, 2013b: 219-224). Como sostiene Mirella Romero «la Escuela Superior de Diplomática se adelantó a la Universidad en formación de historiadores profesionales» (Romero, 2007: 581). Además, la ausencia de la universidad en la formación académica de arqueólogos recayó en otros centros como el Ateneo de Madrid, que impartió conferencias y que contó con Basilio Sebastián Castellanos de Losada -y después Manuel de Assas, José Villamil; Juan de Dios de Rada y Delgado o el propio José Ramón Mélida- como responsables de la cátedra de Arqueología hasta la década de los noventa del siglo XIX (Romero, *op. cit.*: 583). La Escuela Superior de Diplomática acogió alumnos desde 1856 hasta 1900, cuando el alarmante declive en el número de alumnos de los últimos años (Mederos, 2013b: 221), posiblemente potenciado por el escaso interés que despertaba la asignatura de *Arqueología,* desembocó en el cierre de la institución (fig. 2).

El caso es que hasta 1900 (y tras el cierre definitivo de la Escuela Superior de Diplomática) no entró de forma oficial la arqueología en los planes universitarios españoles, con Juan Catalina García (Mederos, 2014a) como primer catedrático de la Universidad Central

encargado de impartir la asignatura. La tardía incorporación de la asignatura de Arqueología a la Universidad generó un vacío institucional que forzosamente habría de ser cubierto por los otros estamentos en los que los asuntos de índole arqueológica eran investigados, gestionados o publicados: reales academias y museos. Obviamente, este hecho repercutió en la tardía y exigua oferta de cátedras, que acabaron siendo ganadas no por arqueólogos de contrastada experiencia investigadora sino por personajes con suficientes tentáculos de influencia como para sobreponerse a cualquier competidor. Buen ejemplo fue la consecución de la cátedra por parte de Juan Catalina García en 1900 (Casado, 2006: 334; Mederos, 2014a: 199-200), que hizo valer su proximidad a los flujos de influencia política y cultural para labrarse una trayectoria jalonada de cargos y distinciones (Mederos, 2014a: 179-206). La distancia entre el escenario académico alemán y el español evidencia una enorme distancia entre ambas y un desarrollo muy desigual en cuanto al desarrollo del academicismo historiográfico (Peiró, 2006: 33).

Tampoco es baladí que en la obtención y acceso a becas formativas en el extranjero, los investigadores españoles contaran con una oferta limitada respecto a países como Alemania o Francia. En el caso concreto de Emil Hübner, el alemán pudo conocer archivos, museos, bibliotecas y yacimientos arqueológicos del sur de Europa –caso de España, Francia, Italia o Portugal– antes de cumplir los 30 años (Casado, 2015: 479-480; Stylou, y Gimeno, 2004: 333). Pero en España la concesión de becas de formación en el extranjero no se hizo efectiva hasta 1907, cuando la Junta de Ampliación de Estudios promovió becas en otros países europeos para jóvenes investigadores (Peiró, *op. cit.*: 199). Hasta la primera década del siglo xx, la práctica totalidad de arqueólogos e historiadores debía compensar la ausencia de respaldo institucional, en el capítulo de becas, con un autodidactismo que supliera la falta de oportunidades para interactuar con investigadores de otros países del entorno europeo; un autodidactismo que restaba internacionalidad a arqueólogos e historiadores españoles y que les llevó a perder competitividad frente a sus homólogos continentales. Por otro lado, el autodidactismo era la alternativa más lógica cuando los nutrientes académicos formativos procedían de unos maestros que carecían del bagaje investigador y científico. Una vez más la comparativa entre Mélida y Hübner ofrece evidencias más que notables. El alemán contó con el filólogo Friedrich Ritschl y el insigne historiador, escritor y filólogo Theodor Mommsen, que llegó a ser incluso galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1902; mientras Mélida tuvo a Juan de Dios de Rada y Delgado (Papí, 2004) y Manuel de Assas (Vidal, 2013) como maestros durante su etapa de formación (Casado, 2006: 32-43). Es decir que entre unos y otros mediaba una notable distancia en cuanto a prestigio, solidez académica y proyección internacional que obviamente provocó que la arqueología española llevara un considerable retraso respecto a la arqueología alemana (o francesa) entre otras. De hecho, frente a esa «arqueología monumental» de carácter descriptivo y tendencias artísticas estilada entre los maestros de Mélida, en la Alemania del último tercio del siglo xix se estilaba una producción arqueológica más innovadora y que trascendía la mera dimensión artístico-contemplativa.

A la apuntada limitación formativa de los arqueólogos españoles cabe sumarle el hecho de que los arqueólogos alemanes venían demostrando la idoneidad de funcionar con dinámicas de equipo. El mejor ejemplo es la realización de obras colectivas –como el *Corpus Inscriptionum Latinarum* o CIL– que seguían la tradición prusiana de principios del siglo xix (Peiró, *op. cit.*: 65). Quizás la iniciativa llevada a cabo en España más parangonable a

la dinámica de trabajo en equipo fueron las Comisiones Provinciales de Monumentos, cuya arranque data de 1844 y en la que la institución rectora fue la Real Academia de la Historia. En cualquier caso, este tipo de participación colectiva no llegaba al nivel de especialización y profesionalización alcanzado en la Alemania de las últimas décadas del siglo XIX.

A esta deficiencia cabe añadir una tradición bibliográfica –en el ámbito de las publicaciones arqueológicas– con menor empaque y entidad que otras naciones como Francia o Alemania. De alguna manera, seguía estilándose en España un perfil de historiador restauracionista (Peiró, *op. cit.*: 117) en el que el patriotismo y los excesos retóricos presidían aún el tono de las publicaciones. El propio Hübner se llegó a hacer eco de la inconsistencia formativa de los arqueólogos españoles en lenguas clásicas, epigrafía, numismática o fuentes bibliográficas foráneas al tiempo que incidía en la deriva retórica y literaria que mostraban los científicos españoles así como el limitado recorrido de la crítica histórica producida por los arqueólogos españoles (Luzón, 1995: 4). Tanto es así que la muerte de Hübner dejó un cierto vacío en la presencia de la arqueología alemana dentro del ámbito arqueológico español (Gran-Aymerich, 2001: 404).

Otra circunstancia que revela la endeblez universitaria en España frente a museos y reales academias es la dudosa talla científica de los profesores que impartían las clases y cátedras de la Escuela Superior de Diplomática. Una vista panorámica por los personajes que ostentaban estas cátedras aporta pistas que permiten conjeturar dinámicas clientelares (Peiró, y Pasamar, 1996: 39-78) y endogámicas en un entorno de «arqueólogos de gabinete», alejados de la investigación y la arqueología de campo. Buen ejemplo es Juan Catalina García[2], cuyas publicaciones proyectan un carácter artístico-descriptivo y en ningún caso fruto de una investigación arqueológica, hasta el punto de que ha llegado a ser considerado como «una rémora en la modernización de la arqueología en España» (Mederos, 2014a: 207). Más bien sus publicaciones fueron meras inmersiones bibliográficas que, de hecho, relegan su producción de publicaciones a residual si la comparamos con otros arqueólogos o catedráticos de su tiempo. También Juan de Dios de Rada y Delgado, Juan Facundo Riaño o Manuel de Assas representan casos paradigmáticos de profesores, formados en otras áreas de conocimiento, con una reducida producción científica. La mayoría de sus publicaciones (Mederos, 2013b: 222-223) se enmarcan en un tipo de arqueología monumental que no iba más allá de una visión descriptiva (Casado, 2006: 33-38). Además, las asignaturas impartidas en la Escuela Superior de Diplomática (hasta 1900 al menos) tenían una deriva netamente teórica, arquitectónica y artística, en la que las prácticas recaían sobre sobre consultas de documentos originales de museos o archivos, que estarían más en sintonía con una arqueología de gabinete que de campo, que distaba aún de lo estilado en otras instituciones del ámbito continental (Romero, *op. cit.*: 600-601).

Siguiendo con una comparativa prosopográfica, lo cierto es que hay una distinción clave que condicionó la trayectoria de dos personajes tan ejemplarizantes como Mélida y Hübner:

---

2 Su *curriculum* de publicaciones está recogido en AHUCM, ED 34/90 (10 agosto de 1894).

la condición laboral. Una subordinación con efectos nocivos para el cometido académico-científico de la arqueología española en el período 1876-1930. Mélida era un arqueólogo del Cuerpo, con rango funcionarial, suficientemente bien posicionado a nivel institucional como para haber condicionado el rumbo de la arqueología española, especialmente en los años que ostentó cargos de responsabilidad: Real Academia de la Historia (anticuario desde 1906), Universidad Central (catedrático desde 1912), Museo Arqueológico Nacional (director desde 1916). Pero a nivel personal también tuvo una notable influencia en la creación de sinergias, contactos y relaciones profesionales con colegas de otras áreas temáticas y geográficas. Mélida y Hübner fueron testigos de cómo la arqueología evolucionaba desde un contexto posromántico hacia una arqueología presidida por una dinámica realista-positivista. A pesar de los veintidós años que separaban su edad (Hübner había nacido en 1834 y Mélida en 1856), sus itinerarios profesionales habrían de cruzarse cuando Hübner viajó por segunda vez a España (Stylou, y Gimeno, *op. cit.*: 336). Corría el año 1881, un momento en el que la arqueología española maceraba la renovación metodológica, impulsada por la proliferación de los museos provinciales, circunstancia que acabó dinamizando la política de ingresos y depósitos de piezas e inscripciones en los recién creados museos provinciales (Stylou, y Gimeno, *op. cit.*: 334).

Hübner nunca se desvinculó de la universidad alemana (Casado, 2015: 482) y Mélida era un funcionario formado en la Escuela Superior de Diplomática cuyo vínculo con el estamento universitario se debió a los méritos contraídos en el mundo de los museos y las reales academias. De hecho, se debía profesionalmente al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, lo que suponía un compromiso laboral que traía consigo obligaciones funcionariales. Por su parte, el vínculo de Hübner con España era eminentemente científico, lo que le proporcionaba al germano una independencia total a la hora de proceder en su labor investigadora.

Todo apunta a que la institución que ejerció de plataforma científica en la simbiótica relación trenzada entre Mélida y Hübner fue la Real Academia de la Historia, pero antes de que ambos se conocieran –casi con toda seguridad en 1881 (Casado, 2015: 488)– el alemán debió de sentir la necesidad de recurrir a investigadores que le orientaran en las tareas epigráficas que le habían sido encomendadas por su compatriota Theodor Mommsen en 1858 (Stylou, y Gimeno, *op. cit.*: 334-336). Lo lógico es que hubiera tendido lazos con sus homónimos: profesores universitarios. Sin embargo, cuando Hübner llevó a cabo su primer viaje en 1860 –y con los estudios arqueológicos todavía ausentes de los programas universitarios: recaídos entonces en la Escuela Superior de Diplomática– los mejores conocedores de arqueología y epigrafía hispánicas pertenecían al entorno de las reales academias (fig. 3).

La Real Academia de la Historia contaba entre sus académicos con reconocidos epigrafistas como Antonio Delgado, Aureliano Fernández-Guerra y Pascual de Gayangos, que facilitaron a Hübner el acceso a piezas y la información necesaria para llevar a cabo sus pesquisas en fondos de museos y colecciones particulares. Además, el epigrafista alemán debió de contar con el inestimable apoyo de las reflotadas Comisiones Provinciales, que habían descendido a unos niveles de preocupante inactividad para experimentar una considerable recuperación en 1857. Ese año las autoridades culturales decidieron que las dos reales academias de referencia –Real Academia de Bellas Artes y Real Academia de la Historia– desempeñarían las funciones



Fig. 3. Museo de la Real Academia de la Historia. Foto: Daniel Casado Rigalt.

de la Comisión Central al considerar que los académicos tenían una mayor capacitación y conocimientos que los burócratas ministeriales (Rodríguez, 2005: 92-95).

De este cambio de rumbo en el reparto de funciones académico-administrativas cabe inferir que Hübner debió de verse favorecido por la renovada ilusión de correspondientes, informantes y corresponsales; sobre todo en su cometido recopilatorio para el que había sido comisionado en su Alemania natal y con el que desarrolló metodologías que estaban en sintonía con una dinámica de trabajo sistemático de planteamientos racionalistas y talante positivista (Casado, 2006: 116-119). Mélida y Hübner compartían aspiraciones sistematizadoras sobre las que ya Rafael Altamira había llamado la atención en su intención de consolidar una historia sostenida por especialistas, que actuara como disciplina autónoma y despojada de los tintes literarios y grandilocuentes que caracterizaban a la disciplina en buena parte del siglo XIX (Casado, 2006: 119).

Desde su llegada a España, el epigrafista germano intuyó con acierto cuál era el entorno con el que debía estrechar lazos profesionales y académicos: las reales academias. Y fueron las sinergias académicas las que le proporcionaron proximidad al círculo de eruditos, coleccionistas, anticuarios y mecenas españoles más activos de las décadas de 1860, 1870 y 1880. Fue así como Hübner se incorporó a la red de contactos y corresponsales que le brindaba

especialmente la Real Academia de la Historia, una plataforma de arranque a partir de la cual participó en un verdadero «circuito común de información y trasvase de conocimientos» (Mora, 1997: 42; Almagro, 2003: 67). De hecho, el mismo Hübner reconoció la importancia de disponer de una red de informantes y amistades que le proporcionaran información en el ámbito de la epigrafía y la arqueología (Mayer, 2005: 66). En su gran mayoría, los investigadores con los que entabló relación profesional y científica procedían de la nueva burguesía intelectual que comenzaba a recurrir al empleo de metodologías innovadoras que aplicaban al conocimiento de la Historia (Abascal, y Gimeno, 2000: 19).

Otra coyuntura que facilitó la integración de Emil Hübner en los circuitos de información arqueológico-epigráfica fue su predisposición a interactuar con investigadores de distintos ámbitos, circunstancia que se vio potenciada por la sociabilidad del alemán (Mayer, *op. cit.*: 65). Corrían años en los que el entorno de las reales academias era una proyección de los ambientes aristocráticos de la época, lo que implicaba una cercanía sobrevenida a los círculos de poder. Sin embargo, Hübner –a quien no le interesaba en absoluto la promoción laboral porque su condición académica le ligaba al estamento universitario alemán– siempre se valió de sus contactos con fines netamente investigadores, con un talante integrador y sin incurrir en la deriva de colonialismo científico que caracterizó a Adolf Schulten durante su estancia en la península ibérica como arqueólogo e investigador (Casado, 2015: 491 y 2006: 233-236). Su prioridad no era otra que la producción científica; y tanto la socialización con reputados personajes como el boato académico respirado en las reales academias eran un medio para la consecución de un fin: investigar y hacer acopio de información. Y también debió de fortalecer los lazos de unión el hecho de que desde 1867 la Academia empezara a nombrar como Académicos Honorarios Extranjeros a aquellos investigadores foráneos que habían contribuido a ampliar los conocimientos de la historia española, caso de Hübner o Mommsen (Abascal, 2005: 75).

Lo cierto es que Hübner alcanzó un conocimiento de la arqueología peninsular «a un nivel que no estaba al alcance de los estudiosos españoles» (Luzón, *op. cit.*: 3). Y más allá de su labor de campo, de dinámica recopilatoria, Hübner contagió su talante y procedimientos científicos al entorno de epigrafistas y arqueólogos españoles con los que mantuvo asiduos contactos. Se produjo un beneficio recíproco por el cual se vio acrecentado el interés por la disciplina epigráfica y Hübner inoculó en los investigadores con los que interactuó métodos de anticuario, o arqueólogo de gabinete, similares a los estilados en Alemania. Hübner no solo compartió sus procedimientos científicos en el área de la epigrafía. Además, desempeñó su faceta de conservador y proyectó su concepción sobre el rol que debía cumplir un museo en la sociedad, implicando al gran público en su aspiración de entroncar con la memoria colectiva contenida en la cultura material del pasado, en sintonía con su concepto de *Volk* herderiano (Casado, 2006: 88-397; Almela, 2004: 262).

En las relaciones de Hübner con el estamento científico español fueron fundamentales sus contactos con los funcionarios del Museo Arqueológico Nacional, especialmente en su segundo viaje a España de 1881. Aquel año debió de entablar una fructífera relación con José Ramón Mélida, que por aquel entonces contaba con 24 años, acababa de ascender a la categoría de «ayudante sin sueldo» y se encontraba en plenas labores de elaboración del

catálogo del Museo (Casado, 2015: 488). El Museo Arqueológico Nacional atravesaba entonces unos momentos de una cierta actividad en cuanto a ingresos de piezas (Vidal, *op. cit.*: 159) y Hübner fue consciente de que los funcionarios del Museo eran un contacto imprescindible para acometer sus tareas arqueológico-epigráficas. Cabe deducir que desde aquel momento tanto Mélida como el resto de conservadores del Museo acabarían ejerciendo de enlaces, «corresponsales» y facilitadores de información para Hübner, lo que convirtió a la primera institución museística del país en obligada visita en cada uno de los viajes emprendidos por el alemán (Stylou, y Gimeno, *op. cit.*: 337).

El acontecimiento que prueba la relación profesional fraguada entre Hübner y Mélida lo encontramos tres años más tarde –el 21 de abril de 1884- cuando el madrileño recibió la distinción de socio correspondiente del Instituto Arqueológico del Imperio Germánico. Seguramente fue el propio Hübner el que promovió el nombramiento desde Berlín como gratitud tanto por la colaboración de Mélida en el Museo Arqueológico Nacional como por haberle proporcionado datos sobre piezas epigráficas (Casado, 2006: 78). La misma distinción acabó recayendo sobre otros epigrafistas «colaboradores» de Hübner, como Manuel Rodríguez de Berlanga o Fidel Fita (Abascal, *op. cit.*: 302). De hecho, pudo ser Fidel Fita, veinte años mayor que Mélida, quien puso en contacto a Mélida con Hübner gracias a su consagrada posición en la Real Academia de la Historia y a su prestigio como epigrafista. Eso supondría que Fita y Hübner compartieron corresponsales provinciales (algunos procedentes del engranaje administrativo de las Comisiones Provinciales de Monumentos) que ejercían de informantes, interlocutores, verificadores, conseguidores o exploradores; los mismos que nutrían de novedades la sección de «Noticias» del *Boletín de la Real Academia de la Historia*.

Cabe imaginar que uno de los lugares más frecuentados por el alemán fue la biblioteca de la Real Academia de la Historia (Abascal, *op. cit.*: 76) y debe ser tenido en cuenta el hecho de que en el último cuarto del siglo XIX se produjera en España una proliferación de publicaciones periódicas que dinamizó la difusión de noticias arqueológicas y la interacción entre investigadores. Buen ejemplo es el caso de los boletines promovidos por asociaciones científico-literarias o artísticas radicadas en capitales de provincia (Peiró, *op. cit.*: 54).

En definitiva, si sobrevolamos la nómina de arqueólogos, epigrafistas e historiadores integrados en reales academias o el Museo Arqueológico Nacional desde las últimas décadas del XIX, puede detectarse que, en líneas generales, la valía de los profesionales era superior en el Museo y las reales academias respecto al perfil y experiencia científica de aquellos que ocupaban cargos en la Universidad o la Escuela Superior de Diplomática. Lo prueba el hecho de que los arqueólogos extranjeros del XIX -Hübner es el ejemplo más paradigmático- establecieran sinergias con conservadores y académicos, antes que con profesores de universidad.

Bibliografía

Abascal, J. M. (2005): «Theodor Mommsen y la Real Academia de la Historia», *En el centenario de Theodor Mommsen (1817-1903). Homenaje desde la universidad española*. Coordinado por J. Martínez-Pinna. (Málaga-Madrid, 2005), pp. 75-78.

Abascal, J. M., y Gimeno, H. (2000): *Epigrafía hispánica. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Almagro Gorbea, M. (2003): *Epigrafía prerromana. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Almela Boix, A. (2004): «José Ramón Mélida Alinari», *Pioneros de la arqueología en España del siglo xvi a 1912. Zona Arqueológica,* n.º 3, pp. 261-268.

Caballero Rodríguez, J., y Álvarez Martínez, J. M.ª (2011): *Epistolario de las grandes excavaciones en Mérida. Correspondencia privada entre Maximiliano Macías y José Ramón Mélida (1908-1934)*. Mérida: Consorcio Ciudad Monumental de Mérida-Museo Nacional de Arte Romano.

Casado Rigalt, D. (2006): *José Ramón Mélida y la arqueología española (1856-1933)*. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2011-2013): «*Cursus honorum* en el Museo Arqueológico Nacional: el ejemplo de José Ramón Mélida», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.os 29-30-31, pp. 235-270.

– (2015): «La simbiótica relación de dos arqueólogos con trayectorias divergentes y objetivos comunes en el último tercio del siglo xix. José Ramón Mélida y Emil Hübner», *Madrider Mitteilungen*, n.º 56, pp. 475-495.

Gracia Alonso, F. (2006): «Mélida, José Ramón, Arqueología española, Edición de Margarita Díaz Andreu, Urgoiti Editores, Pamplona, 2005», *Pyrenae*, n.º 37 (2), pp. 170-173.

Gran-Aymerich, E. (2001): *El nacimiento de la arqueología moderna (1798-1945)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Luzón, J. M.ª (1995): «Arqueología alemana en España y Portugal. Una visión retrospectiva», *Madrider Mitteilungen*, n.º 36, pp. 1-11.

Maier, J. (1999): *Epistolario de Jorge Bonsor (1886-1930)*. Madrid: Real Academia de la Historia

Mayer, M. (2005): «Notulae minimae mommsenianae. Mommsen, Hübner e Hispania y un apunte sobre la estrategia de trabajo de Mommsen en Italia», *En el centenario de Theodor Mommsen (1817-1903). Homenaje desde la universidad española*. Coordinado por J. Martínez-Pinna. (Málaga-Madrid, 2005), pp. 63-74.

Mederos, A. (2010a): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. I. El impulso isabelino (1830-1867)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º 36, pp. 159-216.

– (2013a): «La etapa final de los arqueólogos de la Escuela Superior de Diplomática: José Ramón Mélida, catedrático de Arqueología y director del Museo Arqueológico Nacional (1912-1930)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arqueología*, n.º 79, pp. 175-223.

– (2013b): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. II. La crisis de la Restauración (1868-1885)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, n.º 39, pp. 201-243.

– (2014a): «A la sombra de Cerralbo. Catalina García y López, primer catedrático de Arqueología y director del Museo Arqueológico Nacional (1900-1911)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arqueología*, n.º 80, pp. 163-216.

– (2014b): «Antonio Vives y Escudero, coleccionista, arqueólogo y primer catedrático de Numismática de la Universidad de Madrid», *In Amicitia. Miscel·lània d'Estudis en Homenatge a Jordi H. Fernández*. Edición de C. Ferrando y B. Costa. Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, n.º 72. Eivissa, pp. 417-431.

– (2015): «Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y director del Museo Arqueológico Nacional (1911-16)», *Spal*, n.º 24, pp. 183-209.

Mora, G. (1997): «Las academias españolas y la arqueología en el siglo xviii. El modelo francés», *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la Arqueología en España*. II Congreso de Historiografía de la Arqueología en España (siglos xviii a xx). Edición de G. Mora y M. Díaz-Andreu. Málaga, 1997, pp. 33-45.

Papí Rodes, C. (2004): «Juan de Dios de la Rada y Delgado», *Pioneros de la arqueología en España del siglo xvi a 1912. Zona Arqueológica,* n.º 3, pp. 253-260.

Peiró Martín, I. (2006): *Los guardianes de la Historia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Peiró Martín, I., y Pasamar Alzuria, G. (1996): *La Escuela Superior de Diplomática (los archiveros en la historiografía española contemporánea)*. Madrid: ANABAD.

Rodríguez Oliva, P. (2005): «Un capítulo de las relaciones hispanas de Theodor Mommsen», *En el centenario de Theodor Mommsen (1817-1903). Homenaje desde la universidad española*. J. Coordinado por Martínez-Pinna. (Málaga-Madrid, 2005), pp. 81-98.

Romero Recio, M. (2007): «La Arqueología en la enseñanza española durante el siglo xix: nuevas aportaciones a la luz de documentos inéditos». *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad: España e Italia en el siglo* xix (Sevilla, 2004). Edición de J. Beltrán, B. Cacciotti y B. Palma. Universidad de Sevilla. Sevilla, pp. 581-601.

Stylou, A. U., y Gimeno, H. (2004): «Emil Hübner», *Pioneros de la arqueología en España del siglo xvi a 1912. Zona Arqueológica,* n.º 3, pp. 333-340.

Vidal, J. (2013): «La introducción de las teorías raciales en la arqueología española. Manuel de Assas y Ereño», *Complutum*, n.º 24, pp. 59-67.

La renovación del Museo Arqueológico Nacional en los años treinta: la dirección de Francisco Álvarez-Ossorio (1930-1937/1939)

The renovation of the Museo Arqueológico Nacional in the thirties: the direction of Francisco Álvarez-Ossorio (1930-1937/1939)

Laura Oyarbide López (lauraoyarbide.l@gmail.com)

Resumen: La dirección de Francisco Álvarez-Ossorio se caracterizó por tratarse de un periodo de cambio en el que se lograron importantes mejoras para el acondicionamiento del Museo Arqueológico Nacional, así como un afianzamiento de la institución museística en sí misma.

Palabras clave: Cambio. Modernización. Institución. Edificio. Reforma.

Abstract: The direction of Francisco Álvarez-Ossorio was a period of change in which important improvements were made to the equipment of the Museo Arqueológico Nacional as well as to the institution itself.

Keywords: Change. Modernization. Institution. Building. Reform.

Introducción

Durante los años treinta del siglo xx, el Museo Arqueológico Nacional se enfrentó a una serie de cambios institucionales y de mejoras en sus instalaciones que manifestaron el interés puesto, tanto por la Dirección, como por los trabajadores. El presente estudio pretende ser una aproximación a este periodo, de manera que sea posible esclarecer el papel que jugó Francisco Álvarez-Ossorio respecto a la renovación de la institución durante sus años de dirección, así como hacer una presentación unitaria de dichos cambios, obteniendo de este modo una visión global de los mismos, y pudiendo extraer el clima general que vivió el Museo en la antesala de la Guerra Civil Española.

Francisco Álvarez-Ossorio: una vida entregada al Museo Arqueológico Nacional

Antes de entrar de lleno en el periodo directivo que nos atañe, es necesario conocer brevemente a su antecesor: José Ramón Mélida, el cual desarrolló una parte importante de su carrera profesional en las instalaciones del Museo, dando sus primeros pasos en la Sección 1.ª del mismo, en la que destacó especialmente por su labor de catalogador de las colecciones. Esta faceta es una de las que podríamos resaltar con más ahínco al proporcionarnos los primeros ejemplos de catálogos de las colecciones del Museo. Además, debemos tener en cuenta su gusto por el mundo francés y los viajes que realizará a otras instituciones museísticas parisinas como influencia para sus reflexiones museográficas (Casado, 2011-2013: 238-245). Todas estas cualidades, su forma de trabajo, su autodidactismo, etc., le llevaron a manifestar planteamientos bastante modernos (Casado, *op. cit.*: 243, 254), que probablemente actuarán como influencia directa sobre Álvarez-Ossorio debido a sus años de trabajo conjunto[1] bajo el techo del Museo Arqueológico Nacional (fig. 1).

Por su parte, Francisco Álvarez-Ossorio desarrollará toda su carrera profesional vinculado a este Museo, la cual compaginará con otras distinciones como la de miembro de la Real Academia de la Historia a la que ingresó con el discurso: *Bronces ibéricos e hispánicos del Museo Arqueológico Nacional*. Será secretario de la Junta de Iconografía Nacional, director de las *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones* y miembro del Instituto Arqueológico Alemán, entre otras ocupaciones (Pasamar, y Peiró, 2002: 77).

Tras su entrada en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1886 con destino en el Museo Arqueológico Nacional, irá ascendiendo en el escalafón, hasta alcanzar la dirección de la institución el 3 de junio de 1930, a la edad de 62 años y en calidad de Director interino, tal y como lo confirma el acta de toma de posesión de este cargo con fecha del 4 de junio de 1930 (Ladero, inédito). En ella se manifiesta la intención de Álvarez-Ossorio de seguir los pasos de su antecesor, al tiempo que nos permite apreciar el respaldo que Mélida y otros trabajadores del Museo manifestaron hacia su nuevo Director.[2] Poco después, y tal como aparece publicado en la *Gaceta de Madrid* del 31 de julio de 1930 por Real Decreto del 29 de julio del mismo año,[3] su cargo se hará efectivo con carácter permanente.

La mayor parte de su Dirección se inserta en el contexto de cambio y renovación que caracterizó al Gobierno de la República, el cual miraba directamente a la educación y a la cultura como derechos básicos a los que cualquier español de la época debía poder acceder y pilares básicos para el enriquecimiento de la población. Así, se mantuvo una política cultural activa que pretendía acercar al pueblo a su patrimonio y a las instituciones que atesoraban parte del mismo, como son los museos (Bolaños, 2008: 362-364; Brihuega, 2002: 16, Huertas, 1988: 125).

---

1 Casado, *op. cit.*: 240, 244. En estas páginas, recoge citas que dejan patente la buena sintonía de trabajo existente entre ambos, junto con Fernando Díez de Tejada, en sus años de trabajo en la Sección 1.ª del Museo Arqueológico Nacional.
2 Expediente personal de Francisco Álvarez-Ossorio. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (en adelante: AMAN).
3 *Ídem*.

Su dirección se vio truncada por el estallido de la Guerra Civil, pues según él mismo relata, su actuación ante el saqueo del monetario, los días 4 y 5 de noviembre de 1936, le llevó a la jubilación forzosa el 20 de febrero del año siguiente[4]. Posteriormente, retomará su puesto como Director el 9 de septiembre de 1939, pero renunciará dos días más tarde,[5] probablemente por motivos vinculados con el retiro reglamentario.



Fig. 1. Retrato de Francisco Álvarez-Ossorio como director del Museo Arqueológico Nacional. Museo Arqueológico Nacional. Foto: Raúl Fernández Ruiz (N.º Inv. 1990/123/10).

Unido al cargo de director, estará el de Inspector General y Visitador de los Museos Arqueológicos Provinciales (Pasamar, y Peiró, *op. cit.*: 77), haciendo de mediador entre estas instituciones y aquellas superiores como la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, situando al Museo Arqueológico Nacional en el epicentro de todos ellos. Esta posición central, se verá consolidada tras la aprobación de la Orden del 22 de Noviembre de 1932, según la cual, los partes trimestrales de trabajo y las memorias anuales de los museos provinciales, debían ser enviadas al Museo Arqueológico Nacional con motivo de aliviar la carga administrativa a la Junta Facultativa (Pérez, 2014: 28).

Por último, cabe destacar su faceta de investigador y difusor de las colecciones de la institución museística, a partir de publicaciones en las que él es autor o colaborador. Por su pertinencia respecto a este trabajo, merece especial mención su guía sobre las instalaciones, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, que escribirá en 1910, pero que será revisada y corregida por él mismo en 1925. Gracias a ella es posible conocer cómo eran las instalaciones del Museo y hacernos una idea de su estado pocos años antes de su Dirección. En esta línea, destaca la descripción que hace de alguna de las salas en las que sobresale su ambientación, siendo ejemplo de ello la sala II, destinada a Antigüedades Egipcias y Orientales, en la que resalta la pintura del techo representando el juicio de las almas presenciado por Osiris, a lo que añade motivos decorativos egipcios y asirios. Asimismo, cabe mencionar la sala IV, correspondiente a Bronces Griegos, Etruscos y Romanos, decorada con el triunfo de Roma, y la sala V, de Cerámica Griega, Etrusca y Romana, con un friso de palmetas negras sobre fondo rojo (Álvarez-Ossorio, 1925: 31, 43, 49).

---

4 Expediente personal de Francisco Álvarez-Ossorio. AMAN.

5 Expediente personal de Francisco Álvarez-Ossorio. AMAN; Ladero, inédito.

La renovación del Museo Arqueológico Nacional. La naturaleza de sus cambios

Respecto al proceso renovador que sufrirá el Museo durante el periodo directivo de Francisco Álvarez-Ossorio, podemos establecer dos grandes categorías: cambios vinculados con el ámbito institucional y cambios materiales que modificaron el edificio, las salas y la exposición de las colecciones.

Para entender el inicio de esta renovación, uno de los documentos esenciales a la hora de hablar de cambios institucionales en el Museo Arqueológico Nacional será la R. O. del 25 de febrero de 1931[6], según la cual, el gobierno volvía la vista hacia este Museo, otorgándole un importante «impulso vivificador» (R. O. 25-02-1931. AMAN, exp. 1931/23). En ella se anticipan algunas de las medidas que se llevarán a cabo, como la creación del Patronato o la necesidad de dotar de un verdadero sistema de calefacción al Museo. Pretende, además, renovar su organización interna suprimiendo las secciones, ganar espacio reduciendo las oficinas de dirección y secretaría, y otorgar mayor poder de decisión a la figura del director al asumir mayores funciones. Además, podría solicitar la participación de funcionarios de otras especialidades para trabajar en las instalaciones en «comisión de servicio» (R. O. 25-02-1931, disposición 6.ª. AMAN, exp. 1931/23), siempre y cuando la Junta Facultativa otorgara su beneplácito. El Director se convertía así, en el último responsable de todos los movimientos que tenían lugar en el Museo.

Algunas de estas medidas se verán cuestionadas desde la dirección, que declarará ciertos puntos contradictorios entre dicha R. O. y el Reglamento para el Régimen de los Museo Arqueológicos regido por el Real Decreto del 29 de noviembre de 1910 (AMAN, exps. 1931/23 y 1931/25; Jiménez, y Ladero, 2014: 89). Esta R. O. no podía contradecir al Reglamento para el Régimen de los Museos Arqueológicos, pero sí ampliar sus capacidades. Por este motivo, se comunica a Álvarez-Ossorio la posibilidad de tener en cuenta aquellas medidas que complementen dicho Régimen, pero nunca aquellas que lo contraríen (AMAN, exps. 1931/23 y 1931/25). Los documentos recogidos en el archivo no explicitan cuáles pudieron ser esas contradicciones aunque todo apunta a la intención de suprimir la estructura interna en secciones como el principal problema. Es muy probable que, debido a esta predominancia del Reglamento, se mantuviera el sistema organizativo del Museo en secciones.

Asimismo, dirección y trabajadores manifestarán la insuficiencia de las medidas propuestas por la R. O. alegando problemas de fondo a los que prestar más atención (AMAN, exp. 1931/21; Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 89). Presentarán una moción y un posterior informe a la Dirección General de Bellas Artes, en los que detallan las condiciones y carencias a las que se enfrentaba el Museo –y que afectaban tanto a los trabajadores como a los visitantes, los cuales habían interpuesto quejas en este momento, motivadas

6 Bolaños, *op. cit.*: 351; Marcos, 1993: 83, aquí el autor hace una referencia indirecta a esta R. O. al exponer que se había reorganizado el esquema del Museo a la vez que añade la mayor independencia de la Dirección para la ampliación del número de funcionarios para su entidad.

por la suciedad de las salas y su estado de dejadez–, la escasez y lo anticuado de los recursos que estaban a su disposición –como el mal estado en que se encontraban las vitrinas, pertenecientes muchas de ellas a la Exposición Conmemorativa del Descubrimiento de América celebrada en 1892, o la evidente falta de espacio de almacenamiento– (AMAN, exps. 1931/21, 1931/27 y 1931/67) y una llamativa ausencia de personal de vigilancia de las salas que ocasionaría varios robos a lo largo de estos años (AMAN, exps. 1931/26, 1931/67, 1932/45bis y 1933/22). Al mismo tiempo, apuestan por aproximar las colecciones al público al manifestar la necesidad de hacer una selección de las piezas expuestas y señalan la importancia de publicar nuevos catálogos y guías del Museo como medidas fundamentales (AMAN, exps. 1931/21, 1931/27 y 1931/67).

Entre los cambios institucionales, la creación del Patronato se alza como la medida más relevante en este período. El Decreto de creación de este organismo se publicó en la *Gaceta de Madrid* el 11 de julio de 1931[7] (Marcos, *op. cit*.: 83) partiendo de otros modelos como el proporcionado por la Biblioteca Nacional o el Museo del Prado. Se convertía así en el máximo organismo gestor del Museo, capaz de que se agilizasen los trámites y las cuestiones de gobernabilidad del mismo, a pesar de necesitar el beneplácito del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. De alguna manera, el hecho de poseer un Patronato, afianzaba y legitimaba al Museo Arqueológico Nacional como institución museística al tiempo que se equiparaba a otras entidades poseedoras de la misma figura. Entre sus miembros se encontraban nombres como el de José Ramón Mélida, nombrado presidente de dicho patronato, el propio Álvarez-Ossorio, Francisco Sánchez Cantón, Manuel Gómez Moreno y Hugo Obermaier, entre otros.[8]

Por otra parte, el Museo Arqueológico Nacional adolecía de serias deficiencias en sus instalaciones que dificultaban, como hemos señalado anteriormente, el trabajo diario de los empleados y las visitas de los interesados.[9] Diversos eran los problemas que padecía el edificio y, en consonancia con los mismos, serán los cambios físicos que experimentará durante los años treinta. Primero, tratarán de solucionar aquellos cuya naturaleza dificultaba la apertura del propio Museo para, a continuación, centrarse en aquellos que afectaban a las salas y los espacios de exposición.

Con la llegada de la República, las demandas expuestas en reiteradas ocasiones por parte de la Dirección y los trabajadores del Museo recibieron respuesta. Es por ello que el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, junto con el director general de Bellas Artes –Marcelino Domingo y Ricardo de Orueta, respectivamente– asignaron un presupuesto de

---

7 Decreto de creación del Patronato del Museo Arqueológico Nacional, *Gaceta de Madrid*, n.º 192, Madrid, p. 310 (11 julio 1931). Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/192/A00310-00311.pdf. [Consulta 20 de mayo de 2016].

8 Decreto de nombramiento del presiente y vocales del Patronato, *Gaceta de Madrid*, n.º 195, Madrid, p. 383, (14 de julio de 1931). Disponible en: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/195/A00383-00383.pdf.>. [Consulta 5 de junio de 2016]. AMAN, exp. 1931/80.

9 Jiménez, y Ladero, *op. cit*.: 88-89. La mayor parte de las dificultades respecto a las instalaciones del Museo Arqueológico Nacional en su sede de la calle Serrano, ocasionaron problemas con los que la mayoría de directores tuvieron que lidiar anteriormente a la dirección de Francisco Álvarez-Ossorio. Ya su antecesor, José Ramón Mélida, redactó una serie de anotaciones en las que recogía las obras que con premura debían ser atendidas.

90 000 pesetas anuales para hacer frente a las reformas que necesitaba el Museo, un presupuesto que según Álvarez-Ossorio fue conservado por el resto de ministros (Camps, 1936: 7; Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 89) en años posteriores.

En 1931 comenzaron los preparativos para la realización de las obras, orquestadas bajo la supervisión del arquitecto conservador del edificio, Luis Moya Blanco. Dichas reformas se iniciaron con la instalación de un nuevo sistema de calefacción[10] para lo cual se construyó un cuarto de calderas independiente en la planta sótano, a lo que se añadiría, posteriormente, la creación de depósitos de combustible ante la introducción de quemadores de aceite en las calderas (AMAN, exp. 1936/104; Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 90). Escasos meses después del inicio de estos trabajos, se introdujo un nuevo sistema de agua contra incendios, aprobado por Orden Ministerial el 21 de julio de 1932, para el que se colocaron un total de seis tomas entre la primera y la planta baja, que pretendían paliar los primeros efectos de un posible incendio antes de la llegada de los bomberos (AMAN, exps. 1932/94, 1932/128 y 1936/104; Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 90).

Los trabajos continuaron ese mismo año con la adecuación de los sótanos como espacio de almacenes, acondicionando dos áreas contiguas al cuarto de calderas que se correspondían con la parte del sótano, bajo las salas de prehistoria y vidrios romanos (salas I y VIII), siendo a su vez estas salas, remodeladas y mejoradas con distintos trabajos de mantenimiento como la sustitución de los antiguos suelos de madera o el repinte de sus paredes y techos. Los recién creados almacenes gozaban, además, de excelentes condiciones de iluminación y ventilación debido a la disposición del sótano aproximadamente dos metros sobre el nivel del suelo, condición que propició la construcción de una entrada directa a modo de rampa desde el jardín en 1934 (AMAN, exp. 1936/104; Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 90).

En 1935 las obras de reforma continuaron, ampliándose hacia el espacio del sótano situado bajo la sala egipcia. Además, para esta sala, se había aprobado un presupuesto con la intención de realizar los correspondientes trabajos de mantenimiento motivados por la creación de almacenes. Asimismo, se preveía reorganizar este espacio para exponer «las antigüedades prerromanas hispánicas o ibéricas para darlas la importancia que merecen» (Camps, *op. cit.*: 9, 10), hasta que en 1936 el proyecto queda paralizado con el estallido de la Guerra Civil (AMAN, exp. 1936/104; Camps, *op. cit.*: 7).

Junto a estas medidas, que mejoraban necesidades más básicas, se encuentran otras destinadas a la exposición y exhibición de las colecciones. El Patronato pretendía hacer una reorganización de las mismas de manera que mostrasen, en primer término, sus

---

10 No podemos dar una fecha exacta de inicio de las obras, pero en el Archivo del Museo se ha localizado un documento que puede orientarnos al respecto. Se trata de la comunicación con fecha del 26 de marzo de 1932 realizada por el Director de la institución a la Dirección General de Bellas Artes acerca del cierre de las salas emplazadas en el lado derecho de la planta baja, correspondientes con las colecciones de Prehistoria y Edad Antigua, con motivo de la realización de reformas para la instalación de la calefacción, a tenor de no dificultar dichos trabajos y evitar a su vez la dispersión del polvo por las instalaciones. AMAN, exp. 1932/34.



Fig. 2. Proyecto realizado por Luis Moya para la sala de Cerámica de Alcora hacia 1933. Museo Arqueológico Nacional. Foto: Ángel Martínez Levas (N.º Inv. PL 219).

piezas más sobresalientes, mientras que organizaba en salas secundarias el resto de la colección, pensando en el público general por un lado y en el interés de los expertos e investigadores por otro (Navascués; Niño, y Vázquez de Parga, 1954: 9). Una idea que entrañaba gran modernidad, pues mostraba un cambio en el criterio de presentación en sala, apostando por hacer una selección de las piezas de forma que no se abrumase al espectador y haciendo con ello más accesible las salas del Museo al gran público (Marcos, *op. cit.*: 83).

Las obras en las instalaciones de exhibición consistieron en la división de la gran sala XIV que, según cuenta el propio Álvarez-Ossorio, era un espacio problemático e inadecuado para la presentación de las colecciones del Museo: «Esta hermosa sala, por su tamaño, no tenía condiciones museográficas y siempre resultaban hacinadas y sin orden posible las colecciones, y los esfuerzos del personal facultativo para que el público pudiese ver la riqueza que atesoraba la sala» (Camps, *op. cit.*: 6-7).

Así fue como en 1933 comenzaron los trabajos que consistieron en la división de este gran espacio para la exhibición de las colecciones de cerámica española y uno de los artesonados procedente del palacio del marqués de Monsalud. El resultado consistió en la creación de cuatro espacios nuevos: una sala para la cerámica de Alcora y el Buen Retiro, una sala para el artesonado acompañado de otras piezas del Museo, una sala para la cerámica hispano-morisca y una sala para la cerámica de Talavera (AMAN, exp. 1936/104; Camps, *op. cit.*: 8, 9). Como consecuencia, también se produjeron cambios en las salas adyacentes, lo que motivó que diversas piezas pasaran a ser depositadas en los recién creados almacenes (Camps, *op. cit.*: 9). Por último, se remodelará la sala a continuación de las anteriores de cerámica y junto al vestíbulo para albergar en ella la serie de cerámicas extranjeras (AMAN, exp. 1936/104; Camps, *op. cit.*: 9), de manera que se cerraba todo un discurso respecto a las manifestaciones de este tipo[11] (fig. 2).

Finalmente, podemos hablar de la reforma de las cubiertas de la planta principal que consistieron en la sustitución de los lucernarios de esta planta por techo raso de ladrillo, y del proyecto presentado por Luis Moya para la remodelación de los patios romano y árabe ante el mal estado en que se encontraban.[12] Este consistía en dividir el espacio del patio en dos galerías que lo rodearan y que se dispusieran a dos alturas, de manera que esta zona pudiera aprovecharse como espacio expositivo. Dicho proyecto planteaba una intensa renovación que no llegó a realizarse, procediendo únicamente a la reparación de sus cubiertas en 1934 (AMAN, exp. 1936/104) (fig. 3).

La idea de reorganizar el espacio en dos alturas que Luis Moya presenta para los patios será recogida por Álvarez-Ossorio, quien plantea lo adecuado que sería dividir la planta principal del Museo en dos espacios y así poder aprovechar una parte para exposición y otra para el emplazamiento de las oficinas y espacios de trabajo (Camps, *op. cit.*: 10). Una propuesta que ya había sido realizada por Mélida en sus anotaciones manuscritas sobre las reformas necesarias para el Museo, en las que se propone una idea similar con la creación de galerías voladas en las salas y una entreplanta en el primer piso (Jiménez, y Ladero, *op. cit.*: 89). Como vemos, todas ellas soluciones que pretendían resolver los graves problemas de espacio que padecía el Museo Arqueológico Nacional.

---

11 Los trabajos de remodelación para el conjunto de las salas de cerámica comenzados en 1933 se prolongarán hasta 1936, momento en el que se verán interrumpidos por el inicio de la Guerra Civil. Es por ello que tendremos que esperar hasta 1942 para que tenga lugar la inauguración de las nuevas salas y a la publicación del catálogo sobre las mismas, realizado por el conservador del Museo, Emilio Camps Cazorla, en 1936. Navascués; Niño, y Vázquez de Parga, *op. cit.*: 9; Navascués, 1954: 184; Marcos, *op. cit.*: 88; Salve, y Espinós, 2015: 7.

12 Dadas las deficientes condiciones en las que se encontraban estos espacios, la dirección llegará a sugerir en 1931 a la Dirección General de Bellas Artes, la conveniencia del cierre de los patios ante la abundancia de goteras y el riesgo que podría suponer para los visitantes. 1931/67 AMAN.



Fig. 3. Proyecto realizado por Luis Moya para el Patio Romano hacia 1933, Museo Arqueológico Nacional. Foto: Ángel Martínez Levas (N.º Inv. PL40).

Tras conocer cómo fueron estos cambios materiales, es muy importante tener en cuenta, a la hora de comprender estas reformas, que el propio arquitecto conservador del edificio conocía los nuevos criterios que otros países europeos estaban aplicando, ya que en los documentos se refiere a artículos recogidos en la revista *Mouseion* que le sirvieron de modelo o inspiración en su trabajo (AMAN, exp. 1932/94). Asimismo, estos nuevos planteamientos también se aprecian en la decoración y ambientación más relajada que proyecta para las nuevas salas de cerámica, con la intención de que el visitante pueda concentrarse en las piezas expuestas. En consonancia, Álvarez-Ossorio también hablará del interés por aplicar nuevos conceptos museográficos, sin olvidar las dificultades que planteaba el propio edificio en sí mismo: «El patronato del Museo seguirá estas reformas, que si mejoran la presentación de las colecciones, no podrán presentarse como modernamente se pide por impedirlo principalmente las condiciones del local» (Camps, *op. cit.*: 10) y añade: «Conseguir que el Museo Arqueológico Nacional tenga una instalación adecuada, que nunca será perfecta y con arreglo a la moderna técnica museográfica, que solo se logrará con la construcción de un nuevo edificio» (Camps, *op. cit.*: 10).

Últimas reflexiones

Los años treinta se caracterizaron por ser el momento en que, por fin, las apremiantes necesidades de mejora de las instalaciones y, en general, de actualizar al Museo Arqueológico Nacional, fueron tenidas en cuenta. Pero este proceso no puede hacer único responsable de su consecución a la figura de su Director, y es por ello que debemos incluir en este proceso reformador al arquitecto conservador, Luis Moya, y al equipo de conservadores que trabajan diariamente en esta institución. Del mismo modo, es muy posible que la figura del Patronato aumentara el peso de las determinaciones de mejora que se tomaron en sus reuniones, otorgando mayor credibilidad y oficialidad a las mismas. A todo ello, debemos añadir un momento político claramente favorable al desarrollo de la cultura y al acercamiento del pueblo a la misma, que incentivó también todos estos cambios. Por todo lo anterior, podemos pensar que la unión de todos estos factores, hicieron que fuera posible esta «puesta a punto» del Museo.

Con todo, aun teniendo presente esta unión de diferentes factores, es interesante analizar el papel del Director como una pieza más en favor del proceso modernizador. El hecho de haber desarrollado toda su carrera profesional en la misma institución, al tiempo que toma la dirección de la misma a una edad ya madura, podrían habernos hecho pensar que mantendría una postura inmovilista o anticuada respecto a la introducción de criterios novedosos. Sin embargo, este pensamiento no parece ajustarse a la personalidad de Álvarez-Ossorio, tal como demuestra su malestar ante la insuficiencia de las medidas propuestas por la R. O. vivificadora y el apoyo a sus trabajadores para recibir una formación moderna como profesionales.

Por otra parte, la doble naturaleza, institucional y material de la renovación, debe entenderse como un todo, destacando especialmente la creación del Patronato como una de las medidas más importantes llevadas a cabo en estos años. Con él se afianzó el papel

del Museo Arqueológico Nacional como institución museística, al tiempo que se ganó un organismo para la toma de decisiones. En este proceso de renovación, se puede observar que estos cambios, pese a la diferencia en su condición, van de la mano los unos de los otros, necesitándose mutuamente y entendiendo la necesidad de renovar la institución a todos sus niveles.

En último lugar, podemos concluir que, dentro de este proceso de reforma evidente, tanto la dirección como los trabajadores, junto con el arquitecto, se vieron obligados a encontrar el equilibrio entre sus ganas de actualizar el Museo y lo inadecuado de las propias instalaciones que, como un gran lastre, impidieron la aplicación de criterios más novedosos, especialmente en lo tocante a la presentación de las colecciones. La documentación deja patente la necesidad de llevar a cabo una gran reforma que permitiera, entre otras cosas, hacer más accesibles al público las obras en exposición, actualizando nuevos criterios de presentación de las mismas, para lo que era necesario acometer grandes proyectos de renovación como los planteados por Luis Moya que no llegarían a realizarse; y mejorar las condiciones de visitantes y trabajadores. De todos modos, esta intención modernizadora, que, si bien fue importante en cuanto al acondicionamiento del edificio, no supuso cambios drásticos sino que fue ejecutándose gradualmente en el Museo, se verá totalmente truncada con el inicio de la Guerra Civil, momento en que el Museo Arqueológico Nacional se verá obligado a desempeñar otras funciones.

Fuentes primarias

Expedientes pertenecientes al Archivo del Museo Arqueológico Nacional:

- Expediente personal de Francisco Álvarez-Ossorio.
- Expedientes: 1931/21, 1931/23*, 1931/25, 1931/26, 1931/27, 1931/67, 1931/80, 1932/45bis, 1932/94, 1933/22, y 1936/104

*La Real Orden dictando normas para el régimen interno del Museo Arqueológico Nacional publicada en la *Gaceta de Madrid*, n.º 382, con fecha del 25 de febrero de 1931, fue consultada a partir del expediente 1931/23.

Gaceta de Madrid:

Decreto de creación del Patronato del Museo Arqueológico Nacional, *Gaceta de Madrid*, n.º 192, Madrid, p. 310 (11 julio 1931). [En línea]. Disponible en: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/192/A00310-00311.pdf>. [Consulta: 20 de mayo de 2016].

Decreto de nombramiento del presiente y vocales del Patronato, *Gaceta de Madrid*, n.º 195, Madrid, p. 383, (14 de julio de 1931). [En línea]. Disponible en: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1931/195/A00383-00383.pdf.>. [Consulta: 5 de junio de 2016].

Bibliografía

Almagro-Gorbea, M. (2008): «El expolio de las monedas de oro del Museo Arqueológico Nacional en la Segunda República española», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo CCV, cuad. I, pp. 7-72.

Álvarez-Ossorio, F. (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tip. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, (2.ª edición).

Bolaños, M. (2008): *Historia de los museos de España. Memoria, Cultura y Sociedad*. Madrid: Trea.

Brihuega, J. (2002): «Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la segunda República», *Arte y Política en España: 1898-1939.* Sevilla: Consejería de Cultura, IAPH, pp. 14-27.

Camps, E. (1936): *Cerámica española. Nuevas Instalaciones. Catálogo sumario Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Blass.

Casado Rigalt, D. (2006): *José Ramón Mélida y la historiografía arqueológica en España entre 1875 y 1936.* Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2011-2013): «*Cursus honorum* en el Museo Arqueológico Nacional: el ejemplo de José Ramón Mélida (1876-1930)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.os 29, 30, 31, pp. 235-270.

Castellano, Á., y Elvira, M. Á. (2002) *Museo Arqueológico Nacional. Guías Artísticas*. Madrid: Electa.

Diccionario biográfico español (2009): Madrid: Real Academia de la Historia (Vol. III).

Salve, V., y Espinós, S. (2015): *Emilio Camps Cazorla. Diario de viaje*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Gaya Nuño, J. A. (1968): *Historia y guía de los museos de España*. Madrid: Espasa Calpe.

Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional (1917). Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Hernández, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón: Trea.

Huertas, E. (1988): *La política cultural de la segunda República española*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.

Jiménez, J., y Ladero, A. (2014): «150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 81-102.

Ladero Galán, A.: *Biografía de Francisco Álvarez-Ossorio y Farfán de los Godos*. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (inédita).

Marcos Pous, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, pp. 21-99.

Navascués, J. M.ª de (1954): «Reapertura del Museo Arqueológico Nacional», *Revista Nacional de Educación*, n.º 23, pp. 184-186.

Navascués, J. M.ª de; Niño, F., y Vázquez de Parga, L. (1954): *Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, (Guía de los Museos de España, Vol. I.).

Nieto, G. (1954): «El Museo Arqueológico Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LX, 2, pp. 653-657.

Pasamar Alzuria, G., y Peiró Martín, I. (2002): *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos (1840-1980)*. Madrid: Akal.

Pérez Boyero, E. (2014): *Inventario del fondo documental de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1*, Madrid: Biblioteca Nacional de España (Vol. I). [En línea]. Disponible en: <http://www.bne.es/media/Publicaciones/Catalogos/inventario-junta-facultativa.pdf>. [Consulta: 15 de junio de 2016].

Salve, V.; Muro, B., y Papí, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 59-80.

Zozaya, J. (1993): «El Museo Arqueológico Nacional en el siglo xx», *De gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, pp. 133-137.

La labor de Juan Jiménez Salmerón en la dirección del Gabinete Fotográfico del Museo Arqueológico Nacional

The work of Juan Jiménez Salmerón in the leadership of the photographic cabinet of the Museo Arqueológico Nacional

Santiago Valiente Cánovas (homerusvaliente@gmail.com)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología
Mariano Ayarzagüena Sanz (profesor.masanz@uclm.es)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Juan Jiménez Salmerón ejerció en el Museo Arqueológico Nacional la dirección de su gabinete fotográfico. Allí ingresó en la década de los setenta.

Su formación como fotógrafo la hizo con Jorge y Vera Leisner, y posteriormente ingresa en el MAN que acababa de quedar bajo la dirección de Martín Almagro Basch. Se instala entonces en los sótanos el primer laboratorio fotográfico.

La labor realizada por Juan Jiménez, ha sido de una enorme relevancia en lo concerniente a la creación de una destacada fototeca. Sus trabajos, además, han servido de forma primordial a la hora de reconocer piezas y obras que se han visto alteradas por el paso de los años, o que se han perdido definitivamente, y de las que sólo queda su imagen reproducida en un fotograma. La fotografía en estos casos juega un destacado papel a la hora de la reconstrucción fidedigna.

Palabras clave: Jorge y Vera Leisner. Martín Almagro Basch. Fotografía arqueológica. Gabinete fotográfico.

Abstract: Juan Jiménez Salmerón exerted in the Museo Arqueológico Nacional the direction of its photographic cabinet, where he got into in the decade of the 70s.

He was trained as a photographer by Jorge and Vera Leisner and afterwards he entered in the MAN that had just been under the direction of Martín Almagro Basch. The first photographic laboratory is then installed in the cellars.

The work carried out by Juan Jiménez has been of great relevance in the creation of an outstanding photo library. His works have also served as a primordial way to recognize pieces and works that have been altered by the passage of the years, or that have been definitively lost, and of which only remains its image reproduced in a frame. Photography in these cases plays a prominent role at the time of reliable reconstruction.

Keywords: Georg and Vera Leisner. Martín Almagro Basch. Archaeological photography. Photographic cabinet.

Introducción

Los trabajos relacionados con la fotografía o con las nuevas técnicas de reprografía, están tomando una gran vigencia y son una herramienta importante en la investigación arqueológica y en su difusión social.

En París en agosto de 1839, se presentaron las primeras imágenes creadas por la luz en una cámara oscura, su difusión fue rápida y en pocas semanas se realizaron otros trabajos en Alemania y Estados Unidos. En el mismo año en España se efectuaron las primeras prácticas documentadas. Entre los años 1862-1864 se publicaron en cuatro volúmenes imágenes de la colección fotográfica de José Sala y Sardá y en 1871 otras imágenes tomadas por José Suárez Robles, también editadas en Madrid (Bustamante, 1999: 318-19).

La fotografía ha tenido diversas aplicaciones en varios aspectos de la vida y de la investigación. En el campo arqueológico, Francia empleó los primeros daguerrotipos a las obras de reproducción algunas obras de arte y de arqueología, como en la *Venus de Milo* (Olmos, 1999: 204). La fotografía, unida a los dibujos y los moldes de varios objetos han sido la base para multitud de estudios de científicos y de difusión en numerosas exposiciones y catálogos (Blánquez, y Roldán, 1999); además de otras obras que han revivido las figuras ilustradas de los pioneros de la Arqueología en España (Ayarzagüena, y Mora, 2004). En 2007, se publica una importante obra que recoge la historia de la fotografía aplicada a la Arqueología entre 1860 y 1960 en España. La paulatina incorporación de la fotografía a los trabajos arqueológicos va aumentando su presencia a partir de la década de los años cuarenta del siglo XX. Unas veces con afán propagandístico, otras como elemento difusor de piezas en diferentes exposiciones museísticas, además de constituirse como una herramienta de trabajo para los numerosos investigadores (González, 2007: 233).

En este sentido, conviene valorar a todas aquellas personas, además de los propios arqueólogos e historiadores, que trabajaron en la incorporación de la fotografía profesional al campo de la arqueología y su aportación a la creación de los gabinetes fotográficos de los Museos.

En estas modestas páginas, queremos destacar la labor de un gran impulsor de la fotografía arqueológica en la persona de Juan Jiménez Salmerón. Natural de Almería, nació el día 4 de junio de 1931.

Formación y especialización de Juan Jiménez Salmerón

En 1969 obtuvo el diploma de fotografía del Instituto de Óptica de Danza de Valdés, perteneciente al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Realizó diversos cursos de especialización en fotografía a color que impartía el Departamento Docente de Kodak. Entre otros méritos, destacamos la participación en varios eventos fotográficos, destacando el primer Concurso Internacional organizado por el Ministerio de Información y Turismo, donde quedó finalista.

La importancia que fue tomando el patrimonio arqueológico y los yacimientos a raiz de los destacados hallazgos, promovieron que en el año 1973 se contratara a Juan Jiménez como fotógrafo por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, lo que le permitió visitar los yacimientos y excavaciones en curso en España, hasta que en el año 1974 ocupó la plaza de fotógrafo del Museo Arqueológico Nacional por concurso-oposición. En relación a la Conservación-Restauración del Patrimonio, el Instituto Central de Restauración de nueva creación, ya había mostrado interés por la documentación fotográfica y a finales de la década de los sesenta contrató al fotógrafo, Justo M.ª de la Encarnación, como jefe de Laboratorio Fotográfico y posteriormente a Rodolfo Wunderlich, ayudante de Laboratorio. En 1975, la Fototeca de Monumentos contrató por primera vez, a un fotógrafo de plantilla por parte de la Subdirección General del IPHE, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia (Rodríguez, 1999: 288).

Sin embargo, Juan Jiménez, ya había iniciado sus trabajos de fotografía relacionados con la arqueología, participando en diversas excavaciones y prospecciones arqueológicas con varios técnicos del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid (fig. 1). Aprendió con los fotógrafos alemanes las mejores técnicas de reprografía. Entre los años 1952-1972 estuvo como fotógrafo contratado por el Instituto Arqueológico Alemán iniciando sus tareas con el profesor Noack. Pronto quedó incorporado a los trabajos arqueológicos con el profesor Helmut Schlunk participando con su equipo de documentación de los monumentos arquitectónicos, escultóricos de España, así como de aquellos objetos de la cultura material que se encontraban en iglesias, ermitas o en colecciones particulares. Participó con H. Schubart en diversas campañas arqueológicas en Portugal en los yacimientos de Zambujal y Torres Vedras. Con el Dr. Hauschild formó parte del equipo que excavó en varios yacimientos portugueses además de varias campañas en el santuario de Munigua en Sevilla.

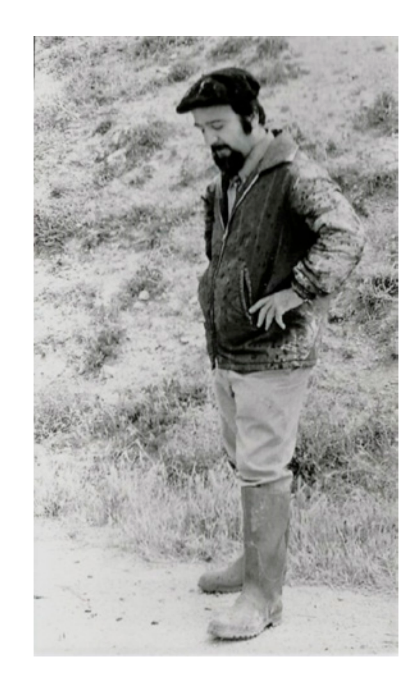


Fig. 1. Foto tomada durante los trabajos de campo de Juan Jiménez.

Con la Dra. Vera Leisner participó en los trabajos de documentación y catalogación de los monumentos megalíticos de varias zonas portuguesas de Viseu y Tras os Montes, durante varios años (fig. 2). Participó tanto en los descubrimientos de numerosos dólmenes, como en la excavación de algunos de ellos, compaginando estos trabajos con la documentación

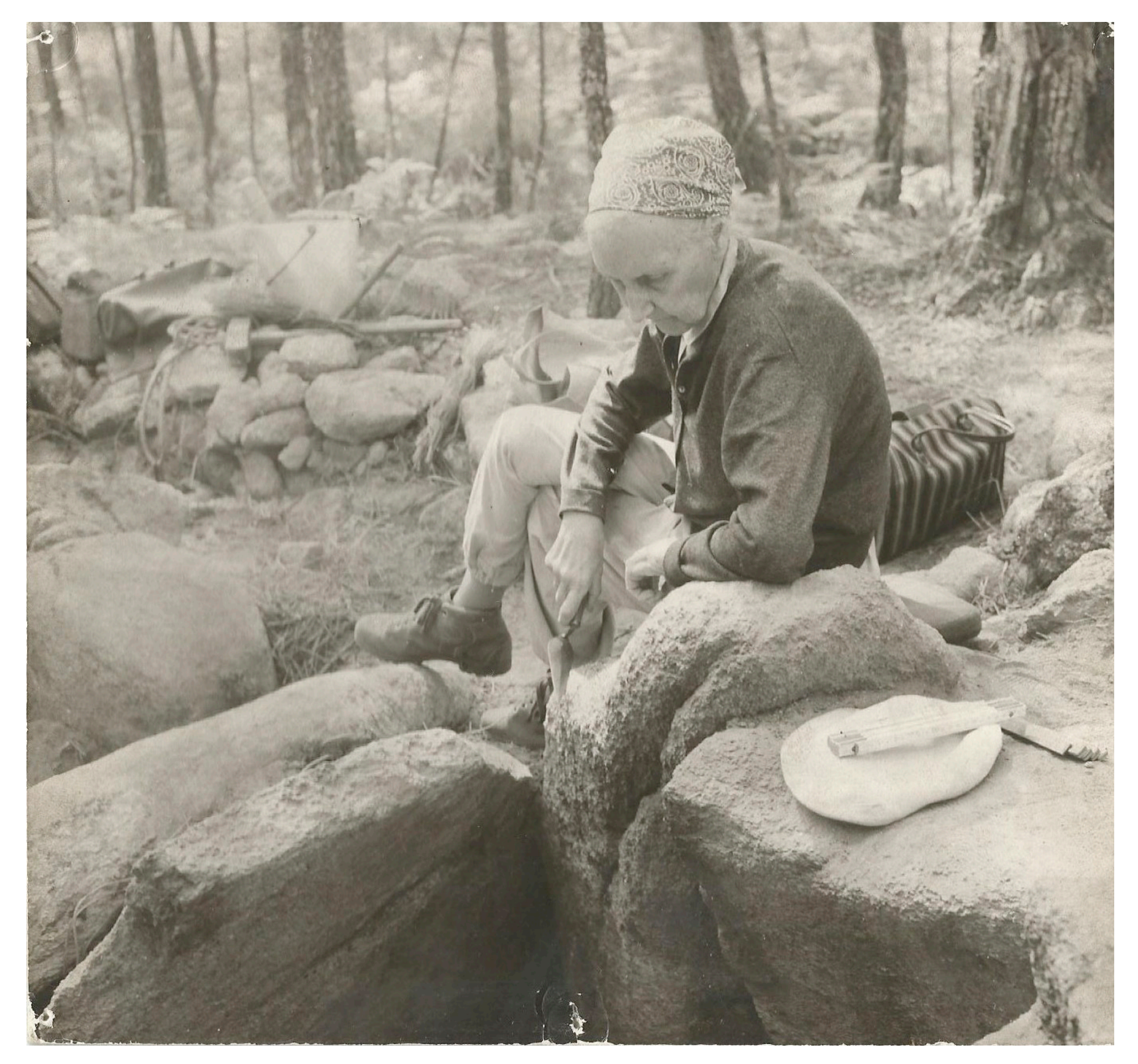


Fig. 2. Vera Leisner en una de sus intervenciones arqueológicas en los dólmenes de Portugal. Foto: Jiménez Salmerón.

fotográfica y los dibujos de estructuras y materiales arqueológicos realizados por Vicente Viñas Torner y José Raboso Amat (fig. 3).

Entre otros yacimientos que fotografió durante las campañas de excavaciones están los descubrimientos de las murallas y barbacana de Zambujal o la villa romana de Milreu / Faro en Portugal.

Ingreso en el Museo Arqueológico Nacional. Su labor en el Museo

En 1974 ocupa el Departamento de Fotografía del Museo Arqueológico Nacional dirigido entonces por el Dr. Almagro Basch. Su nombramiento sale reflejado en el BOE del 24 de septiembre, en la Orden del Ministerio de Educación y Ciencia. Antes de la llegada de Almagro la documentación fotográfica dependía de la familia Domínguez que tenía un estudio



Fig. 3. Imagen de unos de los dólmenes portugueses. Foto: Jiménez Salmerón.

fotográfico en la calle Cid, en las cercanías del Museo, donde tenían también el archivo de tarjetas postales de las obras más sobresalientes del propio Museo. Como fotógrafo titular del MAN, Jiménez Salmerón estuvo entre los años 1974 y 1983.

El material fotográfico fungible consistía en un archivo de negativos en cristal y acetatos de variados tamaños, ordenados de forma aceptable. Poco a poco fue incrementando el equipamiento del laboratorio, comenzando con el uso de una máquina fotográfica Mamiya de 6 x 6 y 35 mm, además de una Pentax.

Durante una parte de sus trabajos fotográficos procuraba utilizar luz natural en las salas. Para las piezas u objetos las iluminaba con luz ambiente o rasante para destacar los relieves o bien, un cristal elevado de la base para evitar sombras en los pequeños objetos, como podían ser monedas, anillos, etc. También se empleaba la luz rasante para resaltar un texto o una figura, siempre con la escala a cierta distancia.

El archivo fotográfico se inició mediante el empleo de fichas de cartulina con la foto del objeto, acompañado de un texto descriptivo de la pieza, procedencia y el número de negativo. Se clasificó por orden alfabético de las piezas, mientras que el archivo de negativos era numérico. El archivo fotográfico era, en su inmensa mayoría, de material en blanco y negro, ya que era el que más se usaba. Allí mismo se preparaban los reveladores de negativos y positivos. También existía dentro del propio archivo fotográfico un apartado para diapositivas de color positivas y negativas en tamaño superior a los 35 mm. Por último, destacar la creación de un catálogo de registro numérico, clasificado por época, estilo o materia, con su etiqueta y los ficheros de piezas fotografiadas con sus negativos.

El hecho de que en sus inicios se designara a Juan Jiménez Salmerón para la dirección de este departamento, marcó toda una línea de desarrollo del papel que la fotografía iba a desempañar en el futuro del Museo, e incluso de que se llegase a crear del gabinete de fotografía del Museo Arqueológico Nacional, y a finales de la década de los años setenta, se aumentó la plantilla del departamento, incorporándose como ayudante en el laboratorio



Fig. 4. Detalle de una de las intervenciones de Martín Almagro Basch en las termas de Segóbriga (Cuenca). Foto: Jiménez Salmerón.

fotográfico don Carlos de la Casa, que por entonces era estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense.

Juan Jiménez Salmerón compaginaba los trabajos de laboratorio con trabajos de campo. Así, acompañaba a Martín Almagro Basch a realizar varias tomas de campo durante las campañas de excavaciones arqueológicas en Segóbriga. En una de estas visitas se descubriría una de las canalizaciones romanas que llegaban a la ciudad romana. Viajó por gran parte de España, fotografiando aquellos monumentos o vestigios arqueológicos más importantes de pueblos y ciudades como Talavera de la Reina, Toledo, Sevilla y otras de toda la geografía lusitana (figs. 4 y 5).



Fig. 5. Parte de una de las gradas restauradas del teatro romano de Segóbriga (Cuenca). Foto: Jiménez Salmerón.

Entre los diferentes encargos fotográficos de monumentos españoles fotografiados por Juan Jiménez, están el mausoleo paleocristiano de Centcelles y otros monumentos romanos de Tarraco. Durante sus numerosos viajes por la península, como ya hubiera hecho para el Instituto Arqueológico Alemán, efectuó reportajes fotográficos para el Museo Arqueológico Nacional de diversas plazas, palacios e iglesias de pueblos de Madrid, Castilla y León, Castilla la Mancha, Andalucía o Cataluña. De enorme interés fueron las fotos de la Mezquita de Córdoba o Madinat al-Zahra, la Alhambra de Granada o de la Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Además, realizó importantes fotos de ermitas y piezas escultóricas, alguna de ellas, hoy desaparecidas, como una piedra labrada con la religiosa de la «Huida a Egipto» ubicada dentro de un palacete de la localidad pacense de Almendralejo. En otros casos documentó materiales arqueológicos de colecciones particulares como ciertas piezas de época romana y visigodas de la provincia de Córdoba.

También en Madrid participó con la toma de diversas fotos, expuestas sobre «las fuentes» de la capital. Intervino en las exposiciones de «Arte Faraónico» y del «Mundo Visigodo» celebradas en el Museo Arqueológico Nacional.

Del Departamento Fotográfico del Museo Arqueológico Nacional han salido ilustraciones que aparecen en muchos artículos, libros y revistas especializadas en materias relacionadas con la arqueología y la museología o museografía. Siempre estuvo abierto a investigadores que requerían ilustraciones, tras los consiguientes permisos y trámites para su utilización.



Fig. 6. Foto de uno de los laterales del relieve de Osuna MAN. Foto: Jiménez Salmerón.

Otros trabajos como fotógrafo especializado en arqueología

Además de las fotos realizadas en el propio MAN, sus aportaciones fueron importantes en las diferentes salas de exposición de otros museos españoles, de ciertos objetos y materiales que conforman muchos de los fondos de éstos. Participó en la documentación fotográfica de los museos provinciales de Cáceres y Badajoz, Jaén, Museo Numantino de Soria, Museo Arqueológico de Cuenca, además del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, de buena parte de sus esculturas de escayola. Además de determinados cuadros, esculturas y materiales arqueológicos del Museo Cerralbo de Madrid y algunas piezas que forman parte de sus fondos (figs. 6, 7 y 8).



Fig. 7. Foto de la *Dama de Galera* en el MAN. Foto: Jiménez Salmerón.



Fig. 8. Detalle de un vaso griego expuesto en el MAN. Foto: Jiménez Salmerón.



Fig. 9. Detalle de una de las antiguas salas romanas del MAN. Foto: Jiménez Salmerón.

Asimismo, tomó parte en varias excavaciones de destacados yacimientos arqueológicos en España, fotografiando diversas estructuras de la iglesia visigoda de Santa María de Melque, y los vestigios arquitectónicos que iban apareciendo en las sucesivas campañas dirigidas por Luis Caballero Zoreda.

Como ya se ha mencionado son importantes las numerosas fotografías que realizó durante sus visitas en diferentes épocas a las excavaciones arqueológicas de Segóbriga. De este yacimiento se ha publicado un importante volumen de trabajos, tanto de índole científica como de difusión. Muchas de las fotos que las ilustran salieron de las cámaras de Juan Jiménez.

Su labor fotográfica es fundamental en diversas exposiciones a distintos niveles, tanto nacionales como internacionales. Destacamos la Exposición en el Instituto Hispano-árabe de Cultura, organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de carácter itinerante y las fotos tomadas de diferentes coranes expuestos en las embajadas de Jordania y Mauritania en Madrid.

Otros aspectos prosopográficos de Juan Jiménez Salmerón

Para que con esta breve biografía profesional el lector pueda hacerse una idea de la trayectoria profesional del biografiado aportamos algunos datos:

Estuvo de profesor asociado a la Universidad de Alcalá de Henares entre los años 1987/88.

Como fotógrafo contratado realizó trabajos en diferentes instituciones:

- Real Academia de la Historia.
- Instituto Asín Palacios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Palacio de Casa de Alba en Madrid.
- Centro Pierre París de Francia.
- Instituto Hispanoárabe de Cultura de Madrid.
- Patrimonio Nacional, parte del conjunto artístico.
- The Getty Center for the History of Art and the Humanities de Santa Mónica, California USA.
- Universidad de Berkeley, California USA.

Entre finales de los años setenta y hasta su jubilación, ejerció como profesor de término de Fotografía aplicada a la Restauración en la Escuela de Artes Aplicadas a la Restauración, en la actualidad, Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. En la última etapa compartió la docencia con la Secretaría de este Centro.

El Archivo Fotográfico Juan Jiménez Salmerón: Fundación González Allende de Toro (Zamora)

En la actualidad el archivo fotográfico de Juan Jiménez Salmerón se encuentra en Toro (Zamora), en la Fundación González Allende. Consta de un gran legado de fotos, de diapositivas y negativos con diversos apartados bajo una lista numérica de registro.

Los temas a grandes rasgos se clasificaron dentro de varios apartados por materias:

- Arte: faraónico, ibérico, romano y visigodo e islámico. En este apartado se incluyen diversos monumentos, esculturas, sarcófagos, mosaicos, estelas, pinturas, cerámicas y porcelanas además de planos grabados o dibujos, monedas y medallas y un amplio apartado de materiales diversos, con fotos sin identificar y exposiciones.
- Localización geográfica de los lugares de procedencia de los materiales relacionados de diversas regiones españolas que pertenecen a las comunidades de Murcia, Andalucía, Castilla-La Mancha, Extremadura, Navarra, Comunidad de Madrid, Comunidad Valenciana y Balear.
- Sitios y objetos varios, procedentes de diversos conventos e iglesias o de excavaciones arqueológicas o bien procedentes de colecciones privadas.

Bibliografía

Ayarzagüena, M., y Mora, G. (Com.) (2004): *Pioneros de la Arqueología en España. Del siglo XVI a 1912.* Catálogo de la Exposición. Museo Arqueológico Regional. Alcalá de Henares.

Blánquez, J. (1999): «El tratamiento informático y los vestigios ibéricos. Algunos ejemplos», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria.* Edición de Juan Blánquez y Lourdes Roldán. Catálogo organizado por la U.A.M., la Diputación de Albacete y editado por Caja Madrid, pp. 265-270.

Bustamante, J. (1999): «Retratos y estereotipos: acerca de las relaciones entre Fotografía y Arqueología», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria.* Edición de Juan Blánquez y Lourdes Roldán. Catálogo organizado por la U.A.M., la Diputación de Albacete y editado por Caja Madrid, pp. 311-320.

Comas-Mata, C. (1999): «La ventana indiscreta. Técnicas de fotografía digital en Arqueología», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria.* Edición de Juan Blánquez y Lourdes Roldán. Catálogo organizado por la U.A.M., la Diputación de Albacete y editado por Caja Madrid, pp. 271-278.

González Reyero, S. (2007): *La aplicación de la fotografía a la Arqueología en España.* Madrid: Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma de Madrid.

Olmos, R. (1999): «Dibujos, moldes y fotografías: tres formas de apropiación de la Cultura Ibérica», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria.* Edición de Juan Blánquez y Lourdes Roldán. Catálogo organizado por la U.A.M., la Diputación de Albacete y editado por Caja Madrid, pp. 199-208.

Rodríguez, B. (1999). «La fotografía y la Arqueología», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria.* Edición de Juan Blánquez y Lourdes Roldán. Catálogo organizado por la U.A.M., la Diputación de Albacete y editado por Caja Madrid, pp. 287-292.

Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921) y las colecciones de los museos de Abbeville (Somme, Francia): del nacimiento de la prehistoria a la consolidación de los estudios sobre el Paleolítico

Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921) and collections of the museums of Abbeville (Somme, France): from the birth of prehistory to the consolidation of studies on the Palaeolithic

Elías López-Romero (elias.lopez-romero@u-bordeaux-montaigne.fr)
LabEx Sciences Archéologiques de Bordeaux
LaScArBx Cluster of Excellence, Université de Bordeaux

Resumen: El período comprendido entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX es testigo del nacimiento y progresiva consolidación de la prehistoria como disciplina científica. En Francia, la creación de colecciones privadas y la integración de los estudios prehistóricos en el seno de las sociedades científicas conducen a la conformación de fondos que es necesario clasificar, gestionar y musealizar. En este proceso, la figura de Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842–1921), uno de los nombres clave para comprender el paso de una disciplina amateur a una auténtica prehistoria científica, parece haber sido por completo olvidada. En la presente publicación nos centraremos en uno de los aspectos fundamentales y más desconocidos de su carrera: su papel como museógrafo y su rol en la reorganización de las colecciones de Boucher de Perthes y de los museos de Abbeville. Por medio de ese hilo conductor trataremos su visión de la prehistoria y cómo sus ideas contribuyeron a moldear la visión renovada de los estudios sobre Paleolítico que se opera a inicios del siglo XX.

Palabras clave: Historia de la arqueología. Museología. Siglo XIX. Siglo XX. Boucher de Perthes.

[1] LaScArBx Cluster of Excellence, Université de Bordeaux 8 Esplanade des Antilles, 33607 Pessac cedex, Francia.

Abstract: The period between the middle of the 19th century and the beginning of the 20th century witnesses the birth and progressive consolidation of Prehistory as a scientific discipline. In France, the creation of private collections and the integration of prehistoric studies within scientific societies leads to the formation of assemblages that need to be classified, managed and displayed. In this process, the figure of Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921), one of the key names to understand the transition from an amateur discipline to a genuine scientific prehistory, seems to have been completely forgotten. In this paper we will focus on one of the fundamental, albeit unknown, aspects of his career: his experience as a museographist and his role in the reorganisation of the collections of Boucher de Perthes and the Abbeville museums. Through this guiding thread, we will discuss his vision of prehistory and how his ideas contributed to shaping the renewed vision of Paleolithic studies that will operate at the beginning of the 20th century.

Keywords: History of archaeology. Museum studies. 19th century. 20th century. Boucher de Perthes.

1. Introducción

El período comprendido entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX es testigo del nacimiento y progresiva consolidación de la prehistoria como disciplina científica. Junto a las discusiones teóricas y metodológicas que llevan al reconocimiento de la antigüedad de la Humanidad, la excavación de yacimientos y el estudio de los elementos de la cultura material a ellos asociados se generalizan progresivamente. En Francia, la creación de colecciones privadas y la integración de los estudios prehistóricos en el seno de las sociedades científicas del momento conducen a la conformación de fondos que es necesario clasificar, gestionar y, en último término, musealizar. Este proceso es esencial para comprender el desarrollo mismo de la disciplina, desde los primeros trabajos de Jacques Boucher de Perthes (1788-1868) hasta la consolidación en la década de 1930 de los estudios sobre el Paleolítico por parte de Henri Breuil (1877-1961), pasando por la creación del Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye (1867), localidad cercana a París.

En todo este proceso es bien conocido el papel desempeñado por autores como Jacques Boucher de Perthes, Édouard Lartet, Albert de Lapparent, Édouard Piette, Émile Cartailhac, Gabriel de Mortillet, Louis Capitan o Henri Breuil. Sin embargo, la figura de uno de los personajes más relevantes en el panorama museográfico e investigador del momento parece haber sido casi por completo olvidada.

Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921), geólogo y prehistoriador, se presenta como uno de los nombres clave para comprender el paso de una disciplina en muchos casos amateur a una auténtica prehistoria científica. Personaje polifacético, aunque poco dado a la publicación de sus trabajos, d'Ault du Mesnil es casi exclusivamente conocido en la actualidad por los especialistas por sus trabajos en las canteras de Abbeville (región de Somme) y por haber sido quien inició a Henri Breuil en el estudio de la prehistoria.

El hallazgo en 2007 de una parte de sus archivos en el Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire (CReAAH) de la Universidad de Rennes1 (Bretaña, Francia) nos llevó al redescubrimiento de este personaje y nos está permitiendo resituar su papel en el marco de la historia de la arqueología europea (*v.* López-Romero, 2015).

2. Contexto y estado de la cuestión

A pesar de la publicación de un breve perfil sobre este investigador en la década de 1990 (Giot, 1993), la toma de conciencia de la significación de estos documentos en el seno del proyecto ICARE (López-Romero, y Daire, 2013)[2] representa un verdadero redescubrimiento del personaje. El alcance de este redescubrimiento resultó aún más evidente al constatar que el nombre de d'Ault du Mesnil ocupa un lugar enormemente marginal en el estudio de la historiografía prehistórica en Francia y en Europa. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo xx las citas a Geoffroy d'Ault du Mesnil en las publicaciones científicas son inexactas o símplemente ausentes. Muchos errores sobre su vida y su trabajo se replican a lo largo del tiempo, y las referencias se limitan casi en exclusiva a señalar su papel en la formación inicial del joven Henri Breuil. Los diccionarios biográficos de arqueología no incluyen generalmente una entrada con su nombre; cuando lo hacen, las citas realizadas son casi siempre limitadas e indirectas, tomadas de los artículos autobiográficos en los que Breuil habla de sus relaciones con d'Ault du Mesnil. Algunos autores anglosajones han expresado su sorpresa ante esta falta de informaciones sobre el personaje (Browman, 2002: 203). La situación es tanto más anómala cuanto el papel de d'Ault du Mesnil en las instituciones científicas de la época y en los campos de la geología, del Paleolítico y del Neolítico fue ciertamente importante.

Nos encontramos, pues, ante un investigador activo plenamente integrado en las instancias oficiales de la ciencia del momento cuyo contexto se ha perdido en gran medida. Pero, ¿cómo se explica esta situación? Independientemente del hecho de que los estudios historiográficos hayan privilegiado en otro tiempo el estudio de un núcleo de las grandes figuras de la prehistoria –J. Boucher de Perthes, G. de Mortillet, E. Cartailhac, H. Breuil... –, un aspecto fundamental en el origen del olvido de d'Ault du Mesnil está en relación con su escasa producción escrita. Muchos de sus contemporáneos van a criticar en distintas ocasiones esta faceta de d'Ault du Mesnil (*e. g.* Boule, 1896: 695). Esta actitud por parte del investigador es ciertamente desconcertante tanto por el respeto que denotan las diferentes críticas y alusiones a sus trabajos –alabados por su precisión y meticulosidad– como por la perspectiva que nos proporciona el estudio actual de sus documentos –que transmiten una remarcable capacidad de trabajo y organización–. Conscientes sin duda de este defecto, sus colegas y colaboradores van a retomar en ocasiones sus notas para publicar, citándole,

---

2 La investigación sobre la actividad científica de G. d'Ault du Mesnil se enmarca en el contexto más amplio del proyecto ICARE (Iconographie et Collections d'Anthropologie de Rennes). ICARE es un proyecto del Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire UMR 6566 CReAAH, CNRS-Université de Rennes1 coordinado por M. Y. Daire (CReAAH UMR6566 CNRS-Université de Rennes1, Francia) y E. López-Romero (LabEx Sciences Archéologiques de Bordeaux, LaScArBx, Université de Bordeaux, Francia).

noticias e informaciones relativas a sus investigaciones. Este será el caso de algunos trabajos presentados por Louis Capitan y por el propio Henri Breuil.

La destrucción de una parte importante de sus manuscritos y de sus colecciones no facilita el acceso al estudio del investigador. Además de esto, los archivos restantes se dispersan tras su muerte. En ausencia de un corpus de trabajos científicos debidamente estructurado, y una vez desaparecidos sus más directos colaboradores, la memoria de d'Ault du Mesnil se pierde casi por completo.

Puesto que un trabajo de síntesis sobre los distintos aspectos de su biografía personal y científica ha sido publicado recientemente (López-Romero, *op. cit.*), nos centraremos a continuación en el análisis de su experiencia y perspectiva museográfica.

3. D'Ault du Mesnil y la museografía: formación y consolidación

La vinculación de G. d'Ault du Mesnil con el mundo de las colecciones y los museos está directamente relacionada con dos acontecimientos concretos de su vida personal: el traslado de su padre (con él y su hermano Ernest, nacido c. 1838) de París a Vannes (Bretaña) tras la muerte de su esposa (1846 o 1847) y el traslado de Geoffroy a Abbeville (Picardía) tras contraer matrimonio con Marie-Elisabeth-Charlotte de Rambures en 1874 (fig. 1).

3.1. Mineralogía y museos: del conde de Limur a la Société Polymathique du Morbihan

Gracias a la breve biografía escrita por su yerno Raymond de Passillé (1873-1942) en 1922, sabemos que la familia se instala en Vannes en una pequeña casa adyacente a un hotel particular propiedad del conde Michel-Louis-François de Limur (1817-1901), un conocido mineralista que se interesa igualmente por la arqueología. Las colecciones privadas de Limur, expuestas en su domicilio, son famosas no solo en la región sino también a nivel internacional (Owen, 2000: 266). Desde una edad temprana, mientras que Geoffroy realiza sus estudios en los colegios de Vannes y Redon, Limur le inicia en los estudios de mineralogía y en la aplicación de las láminas delgadas a la petrografía.



Fig. 1. Mapa de Francia con indicación de las principales localidades citadas en el texto (elaboración propia a partir del mapa base de Eric Gaba, *Wikimedia Commons user*: Sting).

Este primer encuentro con Limur y sus colecciones va a tener implicaciones mucho mayores en el desarrollo de los trabajos de d'Ault du Mesnil a partir de 1863. Limur pertenecía, desde 1838, a la

Société Polymathique du Morbihan. Fundada el 29 de mayo de 1826, esta Sociedad con sede en Vannes pretendía ser un lugar de encuentro y de investigación sobre la totalidad de las ciencias. A finales de 1863 –con apenas 21 años– Geoffroy d'Ault du Mesnil entra a su vez en la Société Polymathique, convirtiéndose en uno de sus miembros más jóvenes. Desde el momento de su incorporación d'Ault es asociado a la conservación del Musée d'Histoire Naturelle, bajo la supervisión de Armand de Taslé (1801-1876) y trabaja en la clasificación de las dos colecciones de mineralogía del Museo (colección general y colección morbihanesa). En 1865 es oficialmente nombrado conservador adjunto del Museo y comienza a organizar y a ampliar las colecciones de geología.

La cercanía con el Musée Archéologique y la dimensión pluridisciplinar de la Sociedad hacen que d'Ault se impregne y se interese progresivamente por los temas relativos a la prehistoria. De este modo, colabora en la organización de las colecciones de arqueología que se encuentran bajo la supervisión de Davy de Cussé. Este trabajo a caballo entre los dos museos abre nuevas perspectivas para d'Ault du Mesnil, quien en 1865 entra en contacto con el geólogo A. Damour (1808-1902). Esta relación proporcionará, a la postre, unos de los primeros análisis de caracterización y procedencia de las materias primas utilizadas durante el Neolítico (*e. g.* Damour, 1865). Esta responsabilidad directa de d'Ault en ambos museos de la *Société* va a dar como resultado la publicación, en 1867, del primer catálogo de las colecciones arqueológicas de la asociación (junto con L. Davy de Cussé y L. Galles, *Description des objets de l'âge de la Pierre polie contenus dans le Musée archéologique de la Société polymathique du Morbihan*).

En estos años d'Ault comienza igualmente sus propias investigaciones en la región, publicando un tratado de los minerales del Departamento del Morbihan así como un estudio sobre la erosión de los monumentos megalíticos (d'Ault du Mesnil, 1866a y 1866b).

3.2. Los estudios sobre el Cuaternario y los museos de Abbeville

En 1874, d'Ault du Mesnil se traslada con su esposa Charlotte de Rambures a Abbeville (Somme, Picardía). En la propiedad de la familia de Rambures en Fresnoy-Andainville, instala sus colecciones de mineralogía y cristalografía. En su domicilio de Abbeville –una pequeña casa en el n.º 1 de la rue de l'Eauette– comienza a constituir una colección de geología y prehistoria que pronto se convertirá en un punto de referencia de la investigación regional.

Desde el punto de vista asociativo, d'Ault ingresa en 1877 en la Société d'Émulation d'Abbeville. Esta incorporación va a materializar su integración en los círculos científicos de la región y el inicio de sus investigaciones en los aluviones cuaternarios del valle del Somme. En el yacimiento de Moulin-Quignon, lugar de los primeros descubrimientos de Boucher de Perthes, d'Ault descubre un nivel arqueológico *in situ* con industria de bifaces y fauna arcaica: *Elephas meridionalis, Machairodus, Elephas antiquus archaïque, Hippopotamus major, Rhinoceros etruscus*, etc. Este nivel es el que va a servir posteriormente para caracterizar el Abbevillense, una industria evolucionada correspondiente al primer estadio interglaciar (Breuil, y Kelly, 1954). Desde algo antes de 1880 d'Ault trabaja igualmente en la zona central de las canteras de Menchecourt (Aufrère, 1936: 148-149), donde reconoce un nivel de transición entre el

Musteriense y el Solutrense marcado por cambios en la fauna y por algunas particularidades de la industria lítica. Estos trabajos son publicados en 1889 como parte del volumen que la Société d'Anthropologie redacta a raíz de su participación en la Exposición Universal de ese año en Paris (d'Ault du Mesnil, 1889: 145-175).

El estudio de la fauna se convierte así en un elemento clave para aproximarse a la comprensión de las ocupaciones cuaternarias en la región, y gracias a la colaboración con Albert Gaudry (1827-1908) d'Ault puede proponer una secuencia climática basada en las especies identificadas. Según esto, a un clima cálido (interglaciar) le sucede un clima de frío intenso y muy húmedo (época glaciar) y, finalmente, un clima frío y seco interrumpido por un período templado. Este último período es identificado gracias a la presencia de un tipo de molusco, la *Cyrena fluminalis*. Pero, lo que resulta mucho más importante para el contexto científico de la época, d'Ault especifica que en esta secuencia se enmarcan determinados procesos tecnológicos y geomorfológicos: «Aux premiers temps préhistoriques correspond une industrie uniquement faite de silex, matière particulièrement facile à travailler. La taille à ses débuts fort grossière acquiert à la fin de ces âges une rare perfection. Plus tard par une transition peut-être rapide, la rivière atteint son état de régime définitif. L'ancien lit du fleuve devenu trop grand se comble par le développement successif des tourbes. La température, la faune sont celles de l'époque actuelle» (d'Ault du Mesnil, inédito: 3).

El conjunto de estas observaciones constituye el primer estudio detallado sobre la correlación de los estratos geológicos de Abbeville y Saint-Acheul (Amiens) con las industrias líticas. Sin embargo, la síntesis de los resultados no es publicada hasta 1896 (d'Ault du Mesnil, 1896).

Además de todo este trabajo de investigación de campo, y como resultado de su integración en la Société d'Émulation d'Abbeville, d'Ault du Mesnil es nombrado en este período miembro de la Comisión Administrativa de los Museos de la Ciudad. Al igual que ocurría con la Société Polymathique du Morbihan, la Société d'Émulation d'Abbeville contaba con dos museos: el Musée d'Abbeville et du Ponthieu y el Musée Boucher de Perthes. El primero de ellos había sido creado en 1833 por la Société d'Émulation a iniciativa del propio J. Boucher de Perthes y albergaba colecciones de historia natural, arqueología, historia, arte y una sala específicamente dedicada a la industria del grabado en Abbeville (una actividad en la que la ciudad destacó sobre todo en el siglo XVIII). El segundo será constituido 1868 tras la muerte de Boucher de Perthes, cuando su casa (Hôtel de Chépi) pasa a ser propiedad de la ciudad.

3.3. El discurso científico y museográfico

D'Ault du Mesnil va a realizar una tarea de reorganización de ambos museos. Las cerámicas y metales de la Prehistoria Reciente y la Protohistoria regional son reagrupados y depositados en el Musée du Ponthieu. Los objetos de piedra, cuerno y hueso son agrupados en el Musée Boucher de Perthes (Aufrère, 2007: 38). Nos centraremos aquí en el caso que más nos interesa ahora, la reorganización de las colecciones de industria lítica y hueso de Boucher de Perthes.

En primer lugar, una de las primeras actuaciones de d'Ault du Mesnil se centró en la naturaleza misma de las colecciones de industria lítica. Es sabido que Boucher de Perthes adquirió objetos procedentes de trabajos sobre los que él no había tenido una supervisión directa, y que incluso en momentos avanzados de su investigación dejaba buena parte de la responsabilidad de las excavaciones a sus obreros. Si bien el incidente de la falsa mandíbula de Moulin Quignon descubierta en 1863 es el más célebre (Cohen, 1999), la presencia de numerosos instrumentos de piedra entre las colecciones de Boucher de Perthes suscitan numerosas dudas sobre su autenticidad (*e. g.* Déchelette, 1908: 7). Ante el creciente interés de los descubrimientos y las primas prometidas por el investigador, varios obreros habían comenzado a tallar y vender varios de estos sílex. Las reproducciones son en ocasiones de calidad, sólo identificables por la ausencia de pátina (*e. g.* Godron, 1878: 58). D'Ault du Mesnil va a realizar una importante labor de selección de las colecciones de Boucher de Perthes a este respecto, llegando a identificar imitaciones de gran calidad procedentes de Amiens que incluso llegan a reproducir la pátina blanquecina de los originales (d'Ault du Mesnil, 1890).

En segundo lugar, hasta el momento de su llegada la clasificación y exposición de las colecciones de prehistoria del Museo estaba basaba en criterios estrictamente morfológicos. Los trabajos de campo de d'Ault du Mesnil permitieron, gracias al perfeccionamiento del método estratigráfico y a sus propias investigaciones, diferenciar los distintos niveles que se suceden a lo largo del valle del Somme y establecer una serie cronológica relativa; esto supuso un cambio esencial no solo en la concepción del objeto arqueológico sino, especialmente, en el análisis de su contexto.



Fig. 2. Sala de Prehistoria del Musée Boucher de Perthes en Abbeville. Estado tras la reorganización de las colecciones por parte de Geoffroy d'Ault du Mesnil (Fotografía E. Fourdrignier, c. 1894. © Labo Archéosciences, UMR6566 CReAAH, Rennes).

Es importante recalcar aquí que la perspectiva de investigación de d'Ault du Mesnil se basa en tres principios fundamentales: la observación directa basada en el trabajo de campo, la aplicación del método estratigráfico y la integración en un único discurso de las evidencias geológicas, climáticas y tecnológico-culturales. Este discurso va a quedar reflejado en el modo de presentar las colecciones de prehistoria en el Museo. Este discurso se dirige además, de forma explícita, tanto a expertos como al público en general. Una breve nota manuscrita conservada en los archivos de la UMR6566 CReAAH de Rennes refleja de forma clara esta doble perspectiva: «L'archéologue y constatera les diverses phases industrielles de la pierre. Le simple visiteur pourra, en partie du moins, satisfaire sa légitime curiosité en apprenant qu'il a été possible d'établir une chronologie relative des dépôts de Moulin Quignon et de Menchecourt, de fixer leur âge géologique. Tout en s'instruisant le public rendra un juste hommage à l'illustre créateur de l'archéologie préhistorique qu'à fait de son pays d'adoption le berceau de la primitive histoire de l'humanité» (d'Ault du Mesnil, inédito: 4).

Desde un punto de vista estrictamente organizativo, las colecciones se ubican en el salón principal del Museo. Tres vitrinas centrales ocupan la mayor parte del espacio expositivo, mostrando los instrumentos de la industria lítica de época paleolítica y neolítica. Siete armarios adosados a la pared albergan, por su parte, la industria ósea asociada a estas industrias (fig. 2). Pese a ocupar un lugar central en el edificio hay que decir que estas

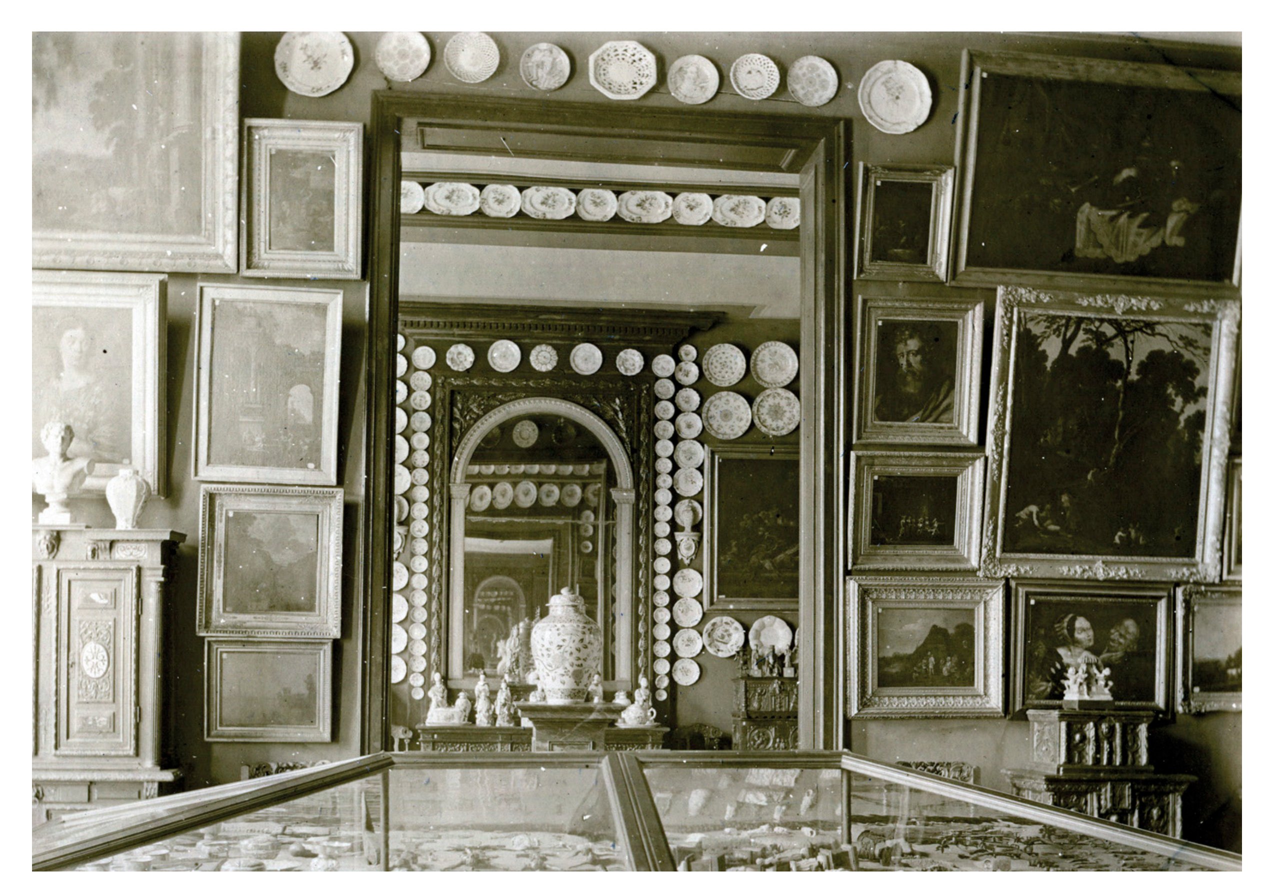


Fig. 3. Una de las salas del Musée Boucher de Perthes en Abbeville que conserva objetos y antigüedades de la familia (Foto: E. Fourdrignier, c. 1894. © Labo Archéosciences, UMR6566 CReAAH, Rennes.

colecciones no eran, ni mucho menos, las únicas expuestas. El Musée Boucher de Perthes seguía conservando gran parte de la estructura original de la casa, incluyendo todo un elenco de objetos recopilados por Boucher de Perthes y su familia. Así, además de las colecciones de prehistoria, el Museo conservaba cuadros, dibujos, acuarelas, mobiliario y cerámicas, muchos de los cuales se conservaron expuestos en distintas estancias del edificio (fig. 3).

3.4. Impacto

Desde su entrada en la Société Polymathique du Morbihan y su trabajo en los museos que ésta gestionaba, la personalidad científica de d'Ault du Mesnil se destaca por una visión plural –hoy diríamos interdisciplinar– de la prehistoria. La propia naturaleza de la Société Polymathique era propicia a esta perspectiva y es, creemos, en estos años de la formación inicial del investigador en los que se forja dicho carácter.

Si bien el impacto de cara al exterior de su labor en los museos de la Société Polymathique parece ser, en términos generales, discreto, su trabajo en la región de Picardía va a tener una mayor repercusión. Además de la reorganización de los museos de la Société d'Émulation d'Abbeville de la que ya hemos hablado, la conformación de su colección personal de prehistoria en su casa de Abbeville va a tener un impacto reseñable. La colección se convierte en pocos años en un punto de referencia obligada para todos aquellos investigadores que, desde Francia o desde el extranjero, visitan la región. Es con frecuencia el propio d'Ault du Mesnil quien conduce a los visitantes al Musée Boucher de Perthes, a los yacimientos de los alrededores de Abbeville y a su colección personal. La destrucción de su casa de Abbeville en los bombardeos de 1918 hizo desaparecer gran parte de la misma; solo algunos de los objetos rescatados de los escombros pudieron ser recuperados por Henri Breuil y por Raymond de Passillé, yerno de d'Ault du Mesnil. Las descripciones de la colección son escasas, pero sabemos que destacaba por la presencia de una gran vitrina central que contenía diversos ejemplares de fauna cuaternaria (Prarond, 1881: 55). Contamos igualmente con una descripción realizada por Henri Breuil, quien visita con d'Ault la colección en agosto de 1896: «Il m'introduisit enfin dans son extraordinaire collection locale […]. Il y avait, à droite en entrant, trois fossiles énormes: une gigantesque défense d'Eléphant méridional, une mâchoire inférieure complète d'Hippopotamus major, une tête de Rhinocéros de Merck, dont il ne reste aujourd'hui que des parcelles ; entre des séries de dents d'Eléphas et de Rhinocéros, etc., je revois trois mandibules, aujourd'hui perdues, de Machairodus, et plusieurs de ses longues canines finement crénelées. Quel monde merveilleux auquel je rêvais et qu'un Homme avait vu, qui taillait ces grossiers coups-de-poing que d'Ault me présentait» (Breuil, 1936: 56-57).

Una imagen descubierta en los archivos de la UMR6566 CReAAH de Rennes es la única hasta el momento, que sepamos, que da cuenta de la naturaleza de esta colección (fig. 4).

Al margen del impacto de su investigación en las terrazas del Somme para el establecimiento de una cronología de la prehistoria en Francia (*v.* López-Romero, *op. cit.*: 146-148), las visitas de distintas personalidades a los museos de Abbeville y a su colección personal van a derivar en un segundo tipo de impacto. Se trata del establecimiento de



Fig. 4. Geoffroy d'Ault du Mesnil frente a una parte de su colección particular en Abbeville (Foto: E. Fourdrignier, c. 1894. © Labo Archéosciences, UMR6566 CReAAH, Rennes.

relaciones de investigación por parte de d'Ault du Mesnil y su papel en la formación de jóvenes investigadores. No incidiremos aquí en sus colaboraciones con personalidades del momento como Louis Capitan, Gabriel de Mortillet, Philippe Salmon o Zacharie Le Rouzic (López-Romero, *op. cit.*). En lo que a los jóvenes investigadores se refiere, su relación con Henri Breuil es, sin duda, la más conocida, habiendo sido la más citada por los distintos autores a lo largo del tiempo. Mucho menos conocida es la que se refiere al papel de d'Ault du Mesnil en el devenir científico de Jacques de Morgan (1857-1924), famoso orientalista y futuro director general de las Antigüedades Egipcias. D'Ault y Gabriel de Mortillet introducen a De Morgan en los círculos científicos de la época, facilitándole así el paso en su camino hacia las investigaciones en el Próximo Oriente (Jaunay, 1997). Años más tarde, en 1911, será De Morgan quien actúe en favor de d'Ault du Mesnil facilitando su entrada como miembro del Institut International d'Ethnologie de Paris, a cuyo consejo administrativo pertenecían, entre otros, personalidades como el propio Jacques de Morgan o el célebre antropólogo Arnold Van Gennep (1873-1957).

Más allá de esta escala nacional, la valoración de los contactos de d'Ault du Mesnil a nivel internacional es mucho más compleja. El estudio exhaustivo de los archivos que se conservan en distintos museos sobre el personaje es una tarea pendiente y en el estado actual de nuestras investigaciones en distintas instituciones[3] apenas hemos encontrado documentos relativos a su correspondencia. Aunque los datos a este respecto son, por consiguiente, escasos y requieren mayor investigación, cabe destacar el posible impacto que los trabajos de d'Ault du Mesnil pudieron tener en el desarrollo del método estratigráfico en Estados Unidos. El viaje de estudios que el arqueólogo americano Henry Chapman Mercer (1856-1930) realiza en Europa entre 1892 y 1893 le lleva a visitar, entre diciembre de 1892 y marzo de 1893, los yacimientos de Abbeville, Saint Acheul y Chelles. En su visita a Abbeville, Mercer es acompañado por d'Ault du Mesnil quien le guía en su análisis de las terrazas, en la visita al Musée Boucher de Perthes y en la visita de su colección privada de prehistoria (Mercer, 1893). Durante el período que va de 1891 a 1897 los trabajos de Mercer desde la Universidad de Pennsylvania se centran en la investigación de las posibles ocupaciones humanas del Pleistoceno en norteamérica (Browman, 2002). Pese a la opinión expresada por D. Browman (*op. cit.*: 204) -basada, por otro lado, en una lectura indirecta de las fuentes francesas-, hemos avanzado recientemente la hipótesis de que d'Ault du Mesnil ha podido jugar un papel relevante en la difusión del método de excavación estratigráfica en los estudios sobre el Cuaternario en América a través de su influencia en Mercer (López-Romero, *op. cit.*: 150). En todo caso, esta opción nos parece más plausible que la propuesta de que dicha influencia hay que buscarla en autores como G. de Mortillet quien, como es sabido, desarrolló más una actividad teórica y tipológica que propiamente de terreno. En cualquier caso, esta propuesta sigue por el momento relegada al estadio de hipótesis, faltos por ahora de tiempo y recursos (i. e. proyecto de investigación específico) para poder abordar su resolución.

---

3 Archives de la Société Polymathique du Morbihan, Musée de Géologie de l'Université de Rennes, Musée d'Archéologie Nationale de Saint-Germain-en-Laye, archivos del Centre de Documentation de la UMR6566 CReAAH-Université de Rennes1. Por el momento no nos ha sido posible verificar si existen documentos de d'Ault du Mesnil de este tipo en otros museos como el de Abbeville o el Museum National d'Histoire Naturelle de Paris.

4. Discusión

Todas las notas necrológicas sobre Geoffroy d'Ault du Mesnil recalcan, sin excepción, el escaso interés que el investigador tuvo a lo largo de su vida por publicar sus distintos trabajos. Este aspecto, sin duda importante, no justifica desde nuestro punto de vista el nulo interés que las generaciones posteriores (con la excepción de sus más inmediatos sucesores) han demostrado en intentar profundizar en su prolija carrera como geólogo, prehistoriador y en su vinculación con distintos museos y colecciones.

Si bien sus trabajos en los terrenos cuaternarios de la región de Picardía y su relación profesional con Henri Breuil son conocidos, tres aspectos de su carrera fueron en la práctica olvidados tras la muerte de Breuil: su experiencia museográfica, su papel central en distintas instancias científicas del momento (*e. g.* presidente de la Société d'Anthropologie de Paris en 1903; vicepresidente, en 1898, y presidente, en 1900, de la Sub-comisión de Monumentos Megalíticos del Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas Artes) y su investigación sobre los monumentos megalíticos del oeste de Francia (*e. g.* trabajos en Bretaña entre c. 1863-1870 y c. 1898-1920). En este artículo nos hemos centrado en el primero de estos aspectos, recalcando la diversidad de su experiencia y sus aportaciones a un discurso museográfico que –a diferencia de otros– se nutría de la aportación directa de un intenso trabajo de campo. De este modo, Geoffroy d'Ault du Mesnil contribuyó a lo largo de su vida a la conformación y difusión de su colección privada de prehistoria en su casa de Abbeville, del Museo de Historia Natural y Museo de Arqueología de la Société Polymathique du Morbihan, del Musée de Ponthieu y Musée Boucher de Perthes en Abbeville. Es sin duda su labor con las colecciones de industria lítica y hueso de las terrazas del Somme la más importante desde el punto de vista de la museografía. Golpeados por dos guerras mundiales, los objetos y documentos que pudieron salvarse de la destrucción de su casa de Abbeville en 1918 y del Musée Boucher de Perthes en 1940 integraron distintas colecciones y museos: nuevo Musée Boucher de Perthes en Abbeville, Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye, Musée de Penmarc'h en Bretaña.

Su perspectiva científica y museográfica hasta c. 1898 se inserta sin dificultad en el paradigma evolucionista que se hace dominante a partir del último tercio del siglo XIX. Pese a ello, su discurso se desmarca –por su uso del método estratigráfico, por la consideración conjunta de las evidencias geológicas, climáticas y tecnológicas así como por la defensa de la pervivencia de rasgos tecnológico-culturales a lo largo del tiempo– de otros más rígidos y lineales como el tipológico de Gabriel de Mortillet.

Uno de sus más íntimos colaboradores, el Dr. Louis Capitan, le define como el creador de los métodos modernos relativos al estudio de los aluviones cuaternarios (Capitan, 1921: 66). En este sentido, la perspectiva de trabajo de d'Ault du Mesnil se alinea con la idea de un programa de investigación «arqueogeológico» para el estudio de las sociedades del pasado que había avanzado de forma teórica J. Boucher de Perthes. Este modelo teórico pretendía establecer los principios básicos de la estratigrafía arqueológica teniendo en cuenta tanto la secuencia de los estratos geológicos como el contexto y asociación de las industrias líticas. Como algunos autores han destacado (*e. g.* Coye, 1997), Boucher de Perthes nunca llegó a

implementar esta aproximación en la práctica. Desde su experiencia como geólogo, como hombre de terreno y como gestor de distintas colecciones d'Ault du Mesnil se encontraba en una situación óptima para el desarrollo de dicha perspectiva. Hasta qué punto el desarrollo de la misma pudo o no estar influenciado por el modelo teórico de Boucher de Perthes es algo a lo que por el momento no podemos dar respuesta. Es finalmente por esta misma perspectiva por la que consideramos, frente a la opinión de D. Browman (*op. cit.*), que no se ha de descartar completamente la influencia de d'Ault du Mesnil en el desarrollo del método estratigráfico en Estados Unidos a través de la figura de H. C. Mercer.

La continuación de los trabajos en las canteras de Abbeville por otros autores y, sobre todo, la profunda reestructuración de las secuencias operada durante la primera mitad del siglo XX por investigadores como Henri Breuil, han relegado a un segundo plano todos estos avances iniciales.

Pese a todo ello, las perspectivas de investigación sobre la figura científica de Geoffroy d'Ault du Mesnil son considerables. La tarea que se presenta no es sin embargo fácil, teniendo en cuenta la escasez de sus publicaciones, la destrucción de una parte importante de sus colecciones y manuscritos y la dispersión de los fondos restantes.

Agradecimientos

Este trabajo se enmarca en el proyecto ICARE (Iconographie et Collections d'Anthropologie de REnnes), proyecto del Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire UMR 6566 CReAAH, CNRS-Université de Rennes1 coordinado por M. Y. Daire (CReAAH UMR6566 CNRS-Université de Rennes1, Francia) y E. López-Romero (LabEx Sciences Archéologiques de Bordeaux, LaScArBx, Université de Bordeaux, Francia).

Bibliografía

AUFRÈRE, L. (1936): «Les sablières de Menchecourt», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, vol. XXXIII, n.º 2, pp. 138-149.

– (2007): «Le cercle d'Abbeville. Paléontologie et préhistoire dans la France romantique». Diversis Artibus, vol. LXXVII, *Collection de travaux de l'Académie Internationale d'Histoire des Sciences*.

D'AULT DU MESNIL, G. (1866a): *Histoire Naturelle du Morbihan Traité des minéraux du département du Morbihan*. Vannes: Imprimerie L. Galles.

– (1866b): «Phénomènes de dénudation et de désagrégation Recherches sur la provenance des granits qui ont servi à élever les monuments dits celtiques», *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*, 2ème semestre, pp. 101-106.

– (1889): «Etude des deux versants de la Vallée de la Somme à Abbeville», *La Société, l'Ecole et le Laboratoire d'Anthropologie de Paris à l'Exposition universelle de 1889*. Paris, pp. 145-175.

– (1890): «La fabrication moderne des instruments préhistoriques à Abbeville», *Association Française pour l'Avancement des Sciences. Compte rendu de la 19ème Session*. Paris, p. 224.

– (1896): «Note sur le terrain quaternaire des environs d'Abbeville», *Revue de l'École d'Anthropologie*, n.º 6, pp. 284-296.

– (inédito, sin fecha): *Musée Boucher de Perthes à Abbeville*, Nota manuscrita, Archivos del Laboratoire Archeéosciences, UMR6566 CReAAH. Rennes. 4 pp.

Breuil, H., y Kelly, H. (1954): «Le Paléolithique ancien», *Bulletin de la Société Préhistorique de France*, vol. LI, n.º 8, pp. 9-26.

Browman, D. L. (2002): «Henry Chapman Mercer: archaeologist and cultural historian». *New Perspectives on the Origins of Americanist Archaeology*. Edición de D. L. Browman y S. Williams. Alabama: The University of Alabama Press, pp. 185-208.

Boule, M. (1896): «Mouvement scientifique en France et à l'étranger», *L'Anthropologie*, vol. VII, pp. 694-696.

Breuil, H. (1936): «Discours de M. l'Abbé Breuil, Président entrant», *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, vol. XXXIII, pp. 55-58.

Capitan, L. (1921): «G. d'Ault du Mesnil», *Revue Anthropologique*, vol. XXXI, pp. 65-68.

Cohen, C. (1999): «Faux et authenticité en préhistoire», *Terrain*, n.º 33, pp. 31-40.

Coye, N. (1997): *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique: 1830-1950*. Paris: L'Harmattan.

Damour, A. (1865): «Sur la composition des haches en pierre trouvées dans les monuments celtiques et chez les tribus sauvages», *Comptes rendus de l'Académie des Sciences*, vol. LXI, n.os 313–321, pp. 357-368.

Déchelette, J. (1908): *Manuel d'Archéologie celtique, préhistorique et gallo-romaine. Archéologie Préhistorique I*. Paris: Alphonse Picard et fils.

Giot, P.-R. (1993): «Chronique de Préhistoire et de Protohistoire finistériennes et des archéosciences pour 1992», *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, n.º 122, pp. 11-37.

Godron, A. (1878): «Histoire des premières découvertes de produits de l'industrie primitive de l'homme», *Bulletin de la Société des Sciences de Nancy*, Série II, vol. IV, n.º 8, pp. 47-55.

Jaunay, A. (1997): *Mémoires de Jacques de Morgan 1857–1924. Souvenirs d'un archéologue*. Paris: L'Harmattan.

López-Romero, E. (2015): «Geology meets Archaeology. Rediscovering the life and work of Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921)», *Proceedings of the Geologists Association*, vol. CXXVI, n.º 1, pp. 143-153.

Lopez-Romero, E., y Daire, M.-Y. (2013): «The ICARE Project: Insights into the Formation and Consolidation of Archaeology in Western France (ca. 1850–1990)» [en línea], *Bulletin of the History of Archaeology*. vol. 23, n.º 1, Artículo 3. Disponible en: <http://doi.org/10.5334/bha.2313>. [Consulta: 7 de marzo de 2017].

Mercer, H. C. (1893): «Trenton and Somme gravel specimens compared with ancient quarry refuse in America and Europe», *The American Naturalist*, vol. 27, n.º 323, pp. 962-978.

Owen, J. (2000): *The collecting activities of Sir John Lubbock (1834–1913)* [en línea], Durham theses, Durham University, E-Theses Online. Disponible en: <http://etheses.dur.ac.uk/1603/>. [Consulta: 10 de marzo de 2017].

Passillé, R. (1922): «Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842–1921)», *Bulletin de la Société d'émulation historique et littéraire d'Abbeville,* Années 1918–1921, pp. 357–370.

Prarond, E. (1881): «Séance du jeudi 24 janvier 1878, *Bulletin des procès-verbaux de la Société d'Émulation d'Abbeville*, Années 1877-1880, pp. 54-58.

Ris-Paquot, O. E. (1881): *Une visite au musée Boucher de Perthes à Abbeville*. Paris: Imprimérie Raphaël Simon.

Lisboa-Madrid: miradas portuguesas sobre el Museo Arqueológico Nacional

Lisbon-Madrid: portuguese looks at the Museo Arqueológico Nacional

Ana Cristina Martins (ana.c.martins@zonmail.pt)
Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Instituto de História Contemporânea–CEHFCi-UÉ, da Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Nada nos educa e ilustra como viajar!
(Vasconcelos, 1915: 1)

Resumen: Se analiza, de forma sintética, un conjunto de fuentes primarias manuscritas y impresas que nos permiten evaluar la forma cómo, en Portugal, se aprecia el Museo Arqueológico Nacional, desde el momento de su apertura hasta los años cincuenta del siglo xx, y evaluar su importancia en el desarrollo de la arqueología en Portugal.

Palabras clave: Arqueología. Becarios. España. Portugal. Literatura de viajes.

Abstract: A set of primary handwritten and printed sources is analyzed in a synthetic way that allows us to evaluate the way in which the Museo Arqueológico Nacional was understood in Portugal from the moment it was opened to the public until the 1950s, alongside with its importance in the development of Portuguese archaeology.

Keywords: Archaeology. Fellows. Spain. Portugal. Travel literature.

---

[1] Pós-Doutoranda da Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Instituto de História Contemporânea–CEHFCi-UÉ, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

1. Notas introdutórias

Fértil de novidades em todas as esferas quotidianas, o século XIX ficou de igual modo marcado pelo reforço da memória histórica na afirmação de agendas ideológicas e políticas. Por isso, também, forjou instrumentos, meios e espaços de divulgação e propaganda, legitimados pelo crescente poder outorgado às duas panaceias centrais da contemporaneidade positivista: a ciência e a tecnologia. Multiplicou-se, então, o número de liceus, institutos, universidades, laboratórios, bibliotecas, sociedades eruditas, salões artísticos e literários, galerias, museus e exposições. Enquanto isso, a esfera editorial reproduzia-se a um ritmo estonteante, como célere era a sede de conhecimento suscitada por uma sociedade em mutação permanente mercê da expansão de horizontes geográficos e culturais (Carnino, 2015; Holmes, 2010).

Possibilitando viajar por outras geografias, cronologias e culturas, os museus contribuíam para a vulgarização de conhecimentos através da visualização de materiais seleccionados de acordo com narrativas produzidas por quem necessitava de alicerçar poderes e pretensões.

A importância da qual os museus se foram revestindo, enquanto expressão e veículo da contemporaneidade ocidental, escorada na ideia de progresso, justificou a ampla e variada actividade organizada no seu âmbito. Eram disso exemplo, guias, catálogos e conferências. Acções que, no seu conjunto, atraíam visitantes, estudantes, investigadores, jornalistas e diletantes, nacionais e estrangeiros. Alguns destes registaram impressões em diários de viagem, correspondência privada e artigos incluídos em periódicos e revistas científicas, assim como em romances e guias de viagem, estes últimos particularmente destinados a alimentar a jovem indústria turística (Withey, 1997).

Embora não dispusesse do número e da variedade de espaços museológicos existentes, por exemplo, em Espanha (Bolaños, 1997), Portugal não ficou à margem deste processo intimamente ligado ao movimento liberal, instituído definitivamente no país em 1834, com a assinatura da «Convenção de Évora Monte».

Nada, porém, que impedisse a realização de viagens prazeirosas, antes suscitando maior curiosidade junto das elites que entendiam a viagem, sobretudo cultural, como nuclear em todo o processo de reprodução de capital social e cultural necessário a quem pretendia destacar-se nos salões mais restritos do seus países de origem. Tratava-se, de algum modo, de recriar e ampliar a experiência do *Grand Tour* de Setecentos, essa espécie de ritual de passagem das futuras gerações de líderes ocidentais, imersos numa profunda insatisfação romântica, mesmo que tardia, de *Fin-de-Siècle*, para assim se deleitarem com as grandezas clássicas e renascentistas e com fervilhantes debates artísticos (Gusdorf, 1984: 146).

Realizado pelos descendentes das principais famílias aristocráticas e burguesas da Europa, aquela rota inteirava-os das grandezas de Roma, da monumentalidade da cultura clássica, da inovação renascentista e dos debates artísticos e teóricos que a enriqueciam, e onde ainda prevalecia o antigo espírito civilizacional mediterrânico.

Parecia, no entanto, que também neste domínio cultural, Portugal carecia de um incentivo exterior para se revelar na plenitude, ou melhor, para (re)estruturar as colecções pré-existentes de modo a firmar ao olhar alheio a sua capacidade organizativa.

Foi o que sucedeu no caso da arqueologia, com a 9.ª sessão do «Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques» (CIAAP) (Lisboa, 1880), após um longo período durante o qual, por variadíssimas razões, esta ciência foi escassamente cultivada entre nós (Martins, 2003). Ainda assim, existiam importantes colecções e núcleos museológicos, públicos e privados, de expressão local, regional e nacional, embora a generalidade dos casos se caracterizasse por um (ainda) profundo amadorismo e decisões (mais ou menos) esporádicas: «Do que se vai achando apenas uma diminuta parte se pode aproveitar, visto que tais artefactos, na sua grande maioria, vão ficando sepultados nas mais obscuras colecções particulares, ou sendo ineptamente disseminadas, sem proveniência e condições conhecidas, os museus que estão envergonhando o País, quando não mudam de forma ou são vandálicamente vendidas a estrangeiros» (Veiga *apud* Pereira, 1973: 25).

Neste quadro mais geral, eram, sem dúvida, os museus arqueológicos que sobressaíam, provavelmente pelo facto de a arqueologia poder ser exercida por amadores e fornecer, com certa presteza, materiais coleccionáveis, mas também por funcionarem como espaços de fixação de memórias comuns a todo o território, em nome de uma identidade que se pretendia nacional.

Posicionado estrategicamente no cerne dos equipamentos de disseminação de uma nova forma de pensar e de actuar na sociedade ocidental, o museu, no sentido lato do conceito, suscitou, desde o primeiro momento, o maior interesse por parte das elites, fossem elas políticas, económicas, sociais ou culturais. Mais do que isso, à medida que a centúria de Oitocentos se aproximava do fim, e somados às exposições universais e congressos internacionais, os espaços museológicos funcionavam como autênticos barómetros de progresso, donde de desenvolvimento nacional. Por isso, também, foram utilizados na competição feroz instalada oficiosamente entre as principais potências industriais da época. O poder passara, então a esgrimir-se, já não apenas no terreno de batalha, já não somente nos centros de produção de riqueza e nos espaços mercantis, mas nas esferas científica, tecnológica e cultural.

Não surpreende, por conseguinte, que Portugal se mantivesse atento a todo este movimento, mesmo que de forma mais ténue e menos entusiasta, quando comparada ao verificado noutros recantos europeus, por razões que se prendiam, essencialmente, com prioridades nacionais que urgia solucionar e com a prescindibilidade da área patrimonial observada nas sucessivas agendas políticas do país (Martins, *op. cit.* e 2005).

Ademais, a consideração de portugueses pela actividade museológica estrangeira fortalecera-se com a geração de intelectuais formados fora do país, sobretudo em Londres e Paris. Regressados a Portugal com a vitória do Liberalismo, os seus representantes dedicaram-se, com entusiasmo, ao projecto de reconstrução do país, concorrendo para a reforma do ensino das artes, das letras e das ciências. Confrontados, todavia, com vários obstáculos que inviabilizavam os seus projectos iniciais, reuniram esforços e fundaram sociedades

eruditas, academias, periódicos e museus, esperançosos de poderem contribuir, assim, para o desenvolvimento de Portugal.

Pertencentes às elites do território, estes intelectuais viajavam pela Europa, liam e escreviam na perfeição em português e francês, dominando, por vezes, o inglês, o alemão, o castelhano, o italiano e o latim. Percorrendo vários países europeus, com realce para a Itália, Alemanha, França e Inglaterra, eram presença assídua em Espanha, fosse pela proximidade geográfica, linguística e vivencial, fosse pela necessidade de atravessar o seu território para alcançar outras regiões.

Quando assim sucedia, Madrid era paragem obrigatória, designadamente para assistir a peças de teatro, de ópera e opereta, caminhar pelas avenidas amplas e jardins frondosos, botânicos, zoológicos ou de aclimatização, ao mesmo tempo que aproveitavam para visitar os mais recentes espaços museológicos, conviver e assistir a conferências e palestras instituídas em diferentes áreas do conhecimento. Uma experiência que se traduzia, com frequência, em crónicas publicadas em periódicos generalistas e em revistas literárias. Prática que, nalguns casos, permitiu o cultivo de amizades pessoais que se revelariam importantes na construção de alguns projectos culturais, como no caso de museus. Amizades consolidadas durante encontros científicos organizados em diferentes países, no seguimento dos quais se intensificava a prática Oitocentista de permuta e oferta de objectos artísticos e arqueológicos, fossem eles originais ou cópias moldadas. Assim sucedeu com colecções (especialmente as egípcias ofertadas por A. de Sostén) do Museu Arqueológico do Carmo (MAC) (Lisboa, 1864), obtidas por intermédio do seu principal mentor e presidente, o arquitecto J. Possidónio N. da Silva (1806-1896) (Martins, 2003 e 2005): «Mon intention est de faire une coléction des Bas-Réliefs, copiés sur les ancient temples et monuments egyptiens: Coléction que je désirais offrir au Royal Muséum d'Archéologie Portugais fondé par Votre Seigneurie, et qui c'est dejà beaucoup illustré, grâce á Vos méritaires et bien connus travaux de tous ceux qui s'occupent de la science Archéologique, qui selon moi doit être un bien qui doit unir les Archeólogues [...] j'ai fait une assez belle coléction des Bas-Réliefs pour Vous; coléction qui est arrivée ici en parfait étât et bien conservée. La coléction qui est a Vous est pareille á celle que j'ai donnée a la Royale Académie de Saint Fernando [...]. On dit que les amis de nos-amis sont nos amis, dans ce cas je dois être le votre, parce que Vous êtes l'ami de Don Rodrigo Amador-de-los-Rios, qui est pour moi un frère» (AAP, 1879: s/p. apud Martins, 2003).

2. O Museu Arqueológico Nacional na literatura de viagem

Ocupando provisoriamente o *Casino de la Reina*, no palacete adquirido e ofertado pela municipalidade madrilena à Rainha María Isabel de Bragança (1797-1818), o Museo Arqueológico Nacional (MAN) (1867) foi também apreciado, desde o primeiro momento, por viajantes portugueses em busca de novidades que pudessem aportar para as suas vidas, meios sociais em que se moviam e associações eruditas que frequentavam. Um apreço que não deverá estranhar, tanto pela sua ligação indirecta a Portugal, por via daquela rainha consorte, como, acima de tudo, pela escassez de espaços museológicos em Portugal, nomeadamente de amplitude nacional.



Fig. 1. Panorâmica geral da fachada principal do Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.

Com efeito, aparte iniciativas privadas, como a da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses (1863), com o seu supramencionado MAC (*vide supra*), o país dispunha de poucos exemplos similares, embora começasse a notabilizar-se por colecções, a maioria das quais pertencentes a representantes da nobreza e da alta burguesia comercial e financeira, assim como a instituições culturais e científicas. Algumas delas resultavam, é verdade, de iniciativa estatal, como as constituídas na universidade, em escolas politécnicas e academias, mas o mesmo não ocorria com a maioria dos museus. Pelo menos, até 1884, aquando da fundação do Museu Nacional de Arte Antiga e Arqueologia, embora por estímulo estrangeiro, na sequência da 'Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portugueza e Hespanhola', ocorrida em Londres, no ano de 1881. Além disso, 1893 assistiria à criação do Museu Etnográfico / Etnológico Português (MEP), por iniciativa do filólogo, etnógrafo, arqueólogo e professor universitário, José Leite de Vasconcelos (1858-1941), com o apoio do ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria, professor universitário e futuro presidente da República, Bernardino Machado (1851-1944) (Coito, Cardoso e Martins, 2008). Museu que foi, curiosamente, será decretado a 20 de Dezembro do mesmo ano em que a «Exposição Histórico-Americana» descerrará as portas ao público no espaço onde se instalaria o MAN (*vide infra*). Terá este facto influído na constituição do MEP, uma hipótese de trabalho a averiguar oportunamente (fig. 1).

Acompanhando de perto as novidades geradas além-fronteiras, através de livros, periódicos, epístolas e gentes que chegavam diariamente ao nosso território, por via terrestre e marítima, a intelectualidade nacional exultava com a inauguração desses novos espaços de sociabilização, formação e transmissão do novo ideário liberal e, nalguns casos, republicano, em que se vinham transformando os museus, assim como as exposições universais, artísticas,

industriais e comerciais. Intelectualidade que viajava com frequência para se inteirar de perto das novidades do progresso, assumindo o estatuto de verdadeiros turistas. Uma intelectualidade arrogada, quase em exclusivo, no masculino, de acordo com as regras sociais da época, embora houvesse excepções que permaneceram, contudo, na sua maioria, «invisíveis». Tratava-se, pois, de uma intelectualidade que concorria deste modo para o acelerar de uma indústria que crescia pela curiosidade, e graças à melhoria e expansão das vias, meios de transporte, e estruturas que as suportavam, como hospedarias e hotéis. Integrava ainda esta parafernália de recursos uma literatura que permitia preparar viagens e o cumprimento de passeios e visitas, mormente a museus.

De alguma forma herdeiros da denominada «literatura de viagem» assomada em Setecentos e amplamente difundida na centúria seguinte, os guias de viagem tornaram-se essenciais a quem pretendia conhecer outras regiões e países. À semelhança do que sucede na actualidade, estes guias orientavam o viajante através de percursos seleccionados a partir de critérios diversificados, mas quase sempre com o intuito de demonstrar o que se presumia ser característico de cada território, desde a gastronomia às artes plásticas. Então, como agora, a quantidade e a qualidade de informação contida nestes guias divergia bastante, dependendo, em regra, das características dos seus autores, coexistindo outro género literário que, não pretendendo confundir-se com os guias, e exibindo particularidades ausentes nestes, continha informações de carácter comum: «Leitor! preciso advertir-te que não te fallarei dos museus, dos monumentos, das ruas e praças, prolixamente descritas nos Guias.» (Torrezão, 1888: 11).

Detalhando, por vezes, as instituições a visitar, entre as quais museus, muitos destes guias constituem uma excelente fonte primária impressa para compreendermos o tempo e o modo como alguns desses espaços foram sendo introduzidos nos circuitos turísticos. Uma inclusão que revela a sua aceitação por parte da sociedade ao mesmo tempo que a instigava e reiterava. Uma sociedade ou, melhor, uma sua parcela ínfima, como recordava o diplomata e escritor Eça de Queirós (1845-1900), profundo conhecedor da capital espanhola: «E onde tem o homem de trabalho, no nosso tempo, vagares para essa complicada educação, que exige viagens, mil leituras, a longa frequentação dos museus, todo um afinamento particular do espírito? Os próprios ociosos não têm tempo» (Queirós, 1945)

Percorrendo guias existentes na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) (1796), verificamos a circulação, à época, de vários títulos relativos a Madrid, redigidos em castelhano e publicados em Espanha, que incorporam o MAN desde que é aberto ao público, «[…] com asistencia de D. Amadeo I, el 9 de Julio de 1871, bajo la direccion de D. Ventura Ruiz Aguilera […].»[2] (Fernández de los Ríos, 1876: 451), isto, é, no mesmo ano em que ocorreram as eleições gerais no país.

2 Nascido em Salamanca, onde se formou em medicina, o escritor e periodista Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881), foi o primeiro director do MAN.

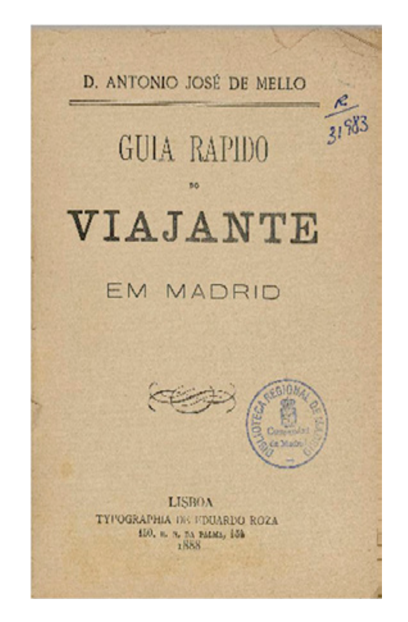
Alguns destes guias limitam-se a mencionar a existência do MAN e a importância geral das suas colecções. Outros são mais descritivos e informativos, abarcando dados sobre o horário de abertura ao público: «Se halla abierto al publico todos los sabados en invierno de diez a tres, y en verano de 9 a 2, mediante papeleta que puede adquirirse en la librería de San Martin (Puerta del Sol, 6), y cuyo precio es 4 rs., siendo valedera para seis personas. Las coleciones numismáticas y etnográfica son muy notables» (R, L. L. de, 1874: 214).

Outros, ainda, reconhecem o valor deste novo equipamento cultural madrileno, no quadro geral dos museus europeus, embora sejam quase unânimes na crítica dirigida à falta de adequação do edifício às tipologias das colecções e necessidades de exposição e preservação dos artefactos: «[o] Museo Arqueológico. – Está situado este grandioso Museo en un edifício que no reúne condiciones para el objeto a que está destinado. […]. En resumen, el Museo Arqueológico espanhol, que tiene muy poco anos de vida, es ya uno de los más notables de Europa» (Valverde, 1890: 97).

Trata-se de uma imagem reencontrada noutros guias de Madrid, em especial nos que circulavam entre intelectuais e a sociedade mais elitista de Portugal, sobretudo lisboeta. Entre eles, sobressai o publicado pelo jornalista, político, urbanista, escritor e historiador espanhol da «Geração de 68», Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), que vivera na capital portuguesa como embaixador, a ela retornando após exílio forçado (Río, 2016). Sem deixar de criticar a ausência de catálogo (Fernández de los Ríos, *op. cit.*: 452), F. de los Ríos especifica o conteúdo das colecções do MAN, apreciando-as cientificamente e realçando u o seu potencial no desenvolvimento de diferentes áreas do conhecimento, ao mesmo tempo que reconhece quanto: El caudal de objetos que en tan pocos anos reúne el Museo arqueológico, verdadeiro monumento que nuestra época levanta á las ciências auxiliares de la historia y el arte (Fernández de los Ríos, *op. cit.*: 459).

A inserção do MAN em guias de viagem escritos por portugueses e dados à estampa em Portugal, é compreensivelmente mais tardia. Destacavam, em todo o caso, a sua relevância científica e cultural, justificando, assim, a sua visita, sobretudo pelas colecções nele existentes, agrupadas em quarto secções. Nada, no entanto, que eliminasse quaisquer críticas menos positivas lançadas sobre o edifício onde se encontrava instalado, por se entender pouco ajustado a exigências museológicas: «Estabelecimentos importantes dignos de ser visitados […]. O museu archeologico é grandioso e rico, sendo pena que o edifício em que existe não reúna as condições precisas. Tem 4 secções: *tempos primitivos*, *edade media*, *numismática* e *ethnographia*» (Mello, 1888: 29) (fig. 2).

Estas primeiras referências portuguesas reportam-se, na sua essência, a quem, não sendo cientista, era suficientemente ilustrado e abonado em termos financeiros para se permitir viajar para fora do país. É, também por isso, que nos deparamos, já em finais do século XIX, com quem, dedicando-se à gestão patrimonial, se desloca ao estrangeiro com o objectivo de nele encontrar modelos expositivos transportáveis para os espaços museológicos nos quais trabalhavam, que geriam ou projectavam.


D. ANTONIO JOSÉ DE MELLO

GUIA RAPIDO

VIAJANTE

EM MADRID

LISBOA

TYPOGRAPHIA DE EDUARDO ROZA

1888

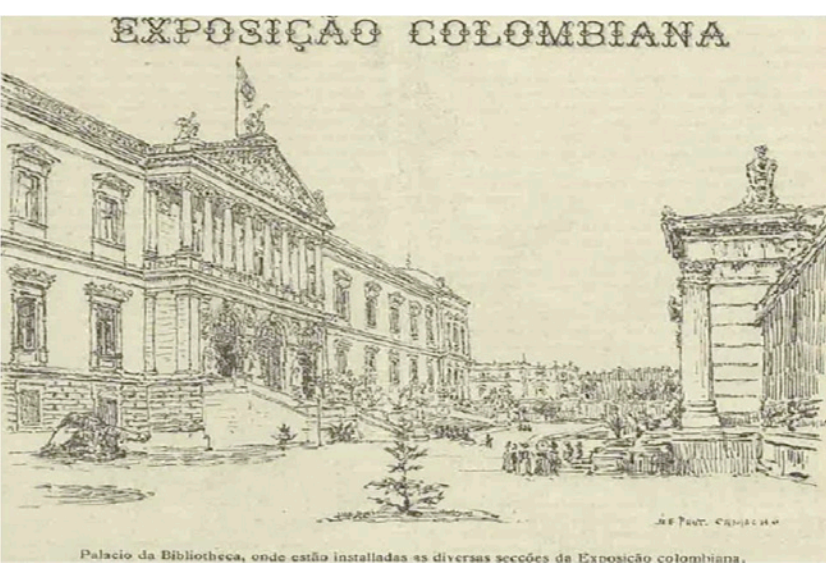
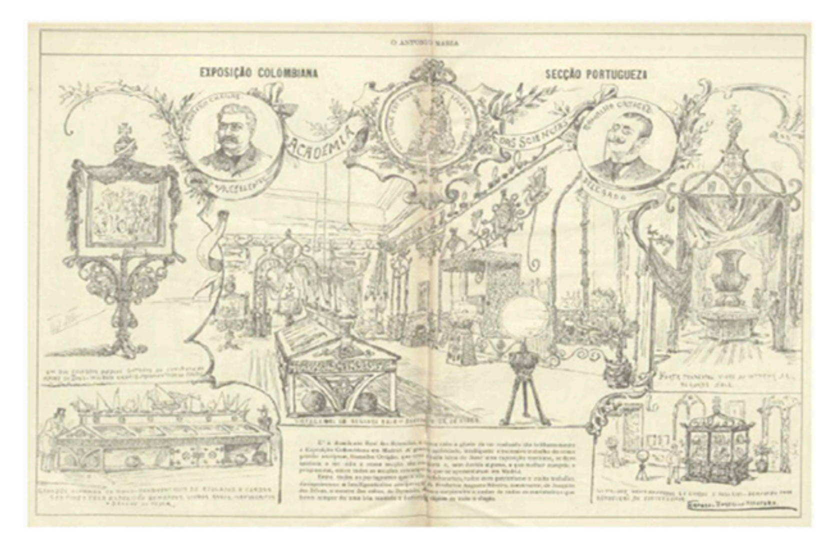


Fig. 2. Frontispício de *Guia rápido do viajante em Madrid* (Lisboa, 1888).

Fig. 3. Palácio da Biblioteca [Palácio de Recoletos, Madrid], gravura de Rafael Bordalo Pinheiro, retirada de *O António Maria*, Ano VIII, p. 630.

É o caso de Gabriel Pereira (1847-1911), arquivista, escritor, arqueólogo, conservador e director da BNP. Viajando por vários países no início dos anos 90, G. Pereira visita demoradamente alguns dos principais museus europeus, incluindo o MAN, que elogia, enfatizando o seu carácter universalizante e estatal. «Percorri depois as salas do Museo archeologico onde se guardam muitas preciosidades. [...] Em construcção especial duas grandes salas da collecção ethnographica: podíamos ter em Lisboa uma collecção assim, ou superior; e nada temos. [...] O museo archeologico de Madrid é official; alem das collecções hespanholas tem algumas estrangeiras, de Itália e Grécia; a collecção de vasos gregos é muito notável» (Pereira, 1891: 12-13).

Palavras que não foram produzidas casualmente, tanto mais que Portugal se encontrava ainda num ambiente de efervescente sentimento anti-britânico gerado na sequência do Ultimatum inglês (1890). Na verdade, é possível que esta sua viagem, intitulada *Em rápido, por Madrid, Paris e Londres (Notas para os amigos),* fosse suscitada pela criação da comissão governamental incumbida de organizar a secção portuguesa da «Exposição Colombina de Madrid», como era então conhecida no país a «Exposição Histórico-Americana», a inaugurar em 1893, no edifício para o qual o MAN seria transferido em breve (Silva, 2012). Tratava-se, ademais, de uma presença nacional assaz importante numa altura em que a discussão em torno do *Iberismo* era recuperada (Ferreira, 2016) (fig. 3), alertando que: «A união ibérica, porém, se fosse definitiva, teria pela mesma lei physiologica consequências fataes para a excelente raça portugueza, cujo sangue sádio se perderia, ao cabo de algumas gerações, na grande onda do sangue castelhano, como uma pequena gota d'agua clara n'um oceano revolto. O perigo da união ibérica está principalmente na fatalidade d'essa lei, pela qual não salvaríamos a Hespanha e nos perderíamos para sempre a nós» (Viagens, 1888: 91).



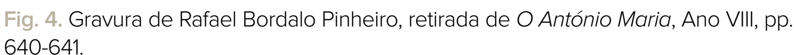

Fig. 4. Gravura de Rafael Bordalo Pinheiro, retirada de *O António Maria*, Ano VIII, pp. 640-641.


Fig. 5. Foto de Gabriel Pereira, adaptada de *Madrugadas* (1888).

A participação nacional foi apreciada positivamente pela imprensa diária e em publicações da especialidade, sobretudo pelas opções estéticas apresentadas, da responsabilidade do artista Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Algumas dessas peças jornalísticas reiteravam a ideia da produção artística enquanto indicador de grau civilizacional, reiterada, por exemplo, pelo escritor J. Ramalho Ortigão (1836-1915)[3], ao afirmar que «O cortejo da obra artística de cada povo com a sua historia económica, social e política não deixaria de nos dar a lei precisa que determina em cada nacionalidade o progresso ou a decadência da arte» (Ortigão, 1916: 171). «Definir, por medio de algunos documentos de arte, pintura, platería, mobiliario y fotografías de monumentos arquitectónicos, el grado de cultura y de civilización de Portugal durante los siglos XV y XVI» (Exposición, 1892: 4) (fig. 4).

A comissão governamental era composta de intelectuais de primeira linha, entre os quais G. Pereira, por indicação do seu presidente, Ramalho Ortigão. Na verdade, colocamos a hipótese de aquela viagem de G. Pereira ter sido realizada no quadro preparatório da secção portuguesa da exposição madrilena. Possibilidade que poderia justificar algumas passagens do excerto acima transcrito (*vide supra*), em especial as relativas à inexistência de uma colecção etnográfica e de um museu arqueológico público -*official*-, em Portugal, o que viria a acontecer pouco depois, com o MEP (*vide supra*) (fig. 5).

Como G. Pereira, outras individualidades terão demandado em museus estrangeiros inspiração para os espaços que ambicionavam criar em Portugal. Outros, porém, iam mais longe, procurando neles artefactos que permitissem estabelecer paralelos com realidades

---

3 O papel desempenhado por Ramalho Ortigão na organização da secção portuguesa mereceu os maiores elogiosos da critica espanhola, justificando que fosse agraciado pelas entidades oficiais de Espanha: «Agora mesmo recebo de Sagasta, presidente do Conselho de Ministros, uma amável carta enviando-me a minha credencial de Cavaleiro Gran Cruz da Real Ordem de Isabel a Católica. Tenho de ir sem perda de tempo agradecer à Rainha devidamente condecorado» (Ortigão, 1993: 89).

arqueológicas encontradas no terreno, fosse em prospecção, escavação ou no seio de uma qualquer colecção privada. Disso foi exemplo, o muito promissor jovem arqueólogo Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916), quando da visita efectuada ao MAN, já no seu novo edifício, após regressar de mais uma participação em reunião científica francesa (Martins, 2016): «No meu regresso de Perigueux, tive a missão de examinar no Museu archeologico de Madrid (sala II) um monolitho, ainda não catalogado e de proveniência ignorada, em que me parece ver semelhanças com as de S. Martinho em Castello Branco» (Júnior, 1905: s/p).

Mas houve também quem reunisse nas suas viagens as duas intencionalidades, ou seja, a busca de inspiração para o museu que dirigia, e a demanda de paralelos para os fenómenos arqueológicos descobertos em solo nacional. Entre eles, diferençamos J. Leite de Vasconcelos, decano da arqueologia portuguesa. Como demonstrado no seu extenso epistolário (Coito, 1999), J. Leite de Vasconcelos manteve, enquanto responsável pelo MNA, investigador e professor de arqueologia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUP) (1911), correspondência assídua com arqueólogos de inúmeros países, alguns dos quais dirigiam museus, como no caso do MAN.

Por inerência das suas funções de director do MNA e por interesse pessoal, J. Leite de Vasconcelos viajava bastante. Deslocando-se quase sempre por motivos de ordem científica, recolhia informações que, sendo frequentemente solicitadas por entidades governamentais, lhe eram úteis na produção de conhecimento que converteu em monografias, revistas, artigos, conteúdos programáticos e expositivos, com a certeza de que "Nada nos educa e ilustra como viajar!" (Vasconcelos, *op. cit.*: 1), até porque: «Várias vezes, por concessão dos governos, saí de Portugal com o intuito de melhor me habilitar para o desempenho dos meus cargos públicos: visitei, assim, grande parte da Europa, desde a Hespanha até à Dinamarca, e desde a Escocia até á Grécia, e visitei no Norte de Africa o Egito» (Vasconcelos, *op. cit.*: 1).

Não estranha, por isso, que, próximo de completar 60 anos de idade, decidisse realizar mais uma longa viagem que relatou com pormenor em livro, redigido como se de um guia de viagem se tratasse, conquanto erudito e para eruditos (Vasconcelos, 1915). Assumida pelo próprio como de estudo, ao ter sido financiada pelo governo português, esta viagem permitiu-lhe reunir dados a utilizar no desenvolvimento da museografia arqueológica e etnográfica portuguesa, ao mesmo tempo que o cotejar de materiais observados em museus, nomeadamente no MAN, então já uma referência no panorama museológico europeu, dirigido em breve por José Ramón Mélida y Aguire (1856-1933), a quem se refere (Vasconcelos, 1915: 23). Focalizou-se, na altura, nas «[…] sepulturas de Minorca, onde apareceram objectos de ferro, e os célebres cornos de bronze), etc. [...]» (Vasconcelos, *op. cit.*: 23). «Vou estabelecendo assim comparações da arqueologia de fóra com a nossa, porque, quando visito museus estrangeiros, se procuro, como é natural, colher alguma instrucção geral, procuro sobretudo monumentos que sirvam para explicar os portugueses; por outra, trago constantemente Portugal diante dos olhos» (Vasconcelos, *op. cit.*: 23 y 19).

3. O Museu Arqueológico Nacional na investigação arqueológica em Portugal

3.1 Amadores

Já em pleno regime republicano, encontramos outros arqueólogos portugueses empenhados em visitar demoradamente o MAN, não apenas por ser já uma menção na actividade arqueológica europeia e, nessa medida, procurado por investigadores de outros países, mas também por nele se poderem estudar materiais importantes para a compreensão de realidades identificadas no território actualmente português. Além disso, a proximidade geográfica a Madrid facilitaria uma mais célere e recorrente deslocação às suas instalações.

Sendo o MNA ainda a única instituição em Portugal que possuía, conquanto de forma reduzida, um quadro de funcionários especializados – para os parâmetros da época –, em arqueologia, poucos eram os que escolhiam esta ciência como actividade única ou central das suas vidas. Médicos, advogados, professores, empresários, militares ou sacerdotes, quase todos se dedicavam à arqueologia durante os seus tempos livres, de forma graciosa e amadora.

Eugénio Jalhay (1891-1950) foi um destes casos. Padre jesuíta, consagrou-se ao ensino em Portugal e em Espanha, ao mesmo tempo que votava boa parte dos seus dias à investigação arqueológica, em cujo âmbito montou uma ampla rede nacional e internacional de produção, transmissão e recepção de conhecimento científico. Compreender-se-á assim melhor que, com pouco mais de 30 anos de idade, E. Jalhay se deslocasse a Madrid, em 1922, com a intenção específica de analisar as colecções arqueológicas ali existentes. Entre elas, as do MAN, que visitou a 27 de Dezembro, acompanhado de Hugo Obermaier (1877-1946), então catedrático de História Primitiva del Hombre na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Madrid. Presença amiga possivelmente em resposta ao acolhimento que E. Jalhay lhe oferecera por ocasião das palestras que proferira na Universidade de Santiago de Compostela, quando: «Encontrando-o por acaso no local da «Sociedad Pro Monte Santa Tecla» da vila de La Guardia, lembrei-me de o convidar a dar um passeio até ao próximo Colégio português de Pasaje, com o fim de lhe mostrar a secçãozinha arqueológica do museu e a revista Brotéria que no mesmo Colégio está instalada» (Jalhay, 1923: 107).

No MAN, E. Jalhay impressionou-se com pormenores de carácter museológico e museográfico, a exemplo da delicadeza dos funcionários, o que revelava bem o ambiente generalizado dos ainda poucos museus existentes em Portugal (Jalhay, *op. cit.*). A par disso, interessou-se pela sala reservada e pela secção de numismática, «de que é chefe D. Ignacio Calvo, eclesiástico respeitável e muito conhecido pelos seus trabalhos arqueológicos, pois tem dirigido várias escavações, por ex. as do Castro de Santa Tecla na Galiza, onde em 1919 tive o gosto de o conhecer» (Jalhay, *op. cit.*: 110).

Mas uma peça de ouro concreta chamou a sua atenção por ter sido encontrada em território português e vendida ao museu madrileno. Episódio, no seu entender, pouco abonatório para Portugal, onde a legislação patrimonial se deparava com múltiplos problemas,

a exemplo das resistências de proprietários[4], resultando em situações análogas à encontrada no MAN: «Que pena não causa ver sair para fora do país achados artísticos deste género!» (Jalhay, *op. cit.*: 111)

Esta não seria, no entanto, a sua primeira e única presença em Madrid e no MAN, aonde regressou, por exemplo, em meados dos anos 40, dessa feita a convite da Comisaria General de Excavaciones Arqueológicas e da Sociedad Española de Antropología, Etnografía e Prehistoria, a fim de realizar um ciclo de conferências sobre Pré-história portuguesa e revisitar estações arqueológicas.

Neste entretanto, coube a outro arqueólogo, pré-historiador, e colaborador assíduo de E. Jalhay, o tenente-coronel do exército português, Manuel Afonso do Paço (1895-1968), deslocar-se a Madrid, em 1933, eventualmente por intermédio também de amizades cultivadas por E. Jalhay, e na sequência da sua participação em congressos espanhóis e luso-espanhóis, assim como no CIAAP de 1930, realizado em Coimbra e no Porto. Membro, como E. Jalhay, da Associação dos Arqueólogos Portugueses (AAP), a cuja Secção de Pré-História haveria de presidir, M. Afonso do Paço redigiu, a pedido da direcção desta sociedade erudita, um relatório circunstanciado sobre a organização dos museus espanhóis. Um documento que poderá ter sido requerido para elaboração de projecto de lei na área, no ano -1933-, de afirmação do «Estado Novo» escorado na nova Constituição. A isso acrescia o facto de, nesse mesmo ano, ter sido criado, no quadro do Ministério da Instrucção Pública (1913-1936), a Junta Nacional de Escavações e Antiguidades, protagonizada por algumas das figuras nucleares da AAP. Colocamos, ademais, a hipótese de que este mesmo documento estivesse na génese do texto publicado por M. Afonso do Paço no âmbito do 1.º Congresso Nacional de Antropologia Colonial (Porto, 1934), intitulado *Da necessidade da criação do Museu de Etnografia.*

3.2. Profissionais

Por fim, mas não menos importante, conseguimos aceder a testemunhos escritos mais tardios, da autoria de jovens estudantes portugueses de arqueologia que, entre finais dos anos 40 e 50, obtiveram bolsas para estagiar em Madrid, e que trabalharam também, colecções do MAN.

Destes bolseiros, salientamos Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003) (fig. 6), sobretudo por ser um caso quase inédito no reduzido universo feminino da arqueologia em Portugal. Terminando o curso de ciências histórico-filosóficas da FLUL, onde foi aluna, entre outros, de Manuel Heleno (1894-1970), sucessor de J. Leite de Vasconcelos à frente do MNA e do ensino da arqueologia naquele estabelecimento de ensino superior, M.ª de Lourdes pretendeu especializar-se em arqueologia clássica noutro país. Obtendo bolsa do

---

[4] Esta situação não era , nem nova, nem exclusiva do MAN, pois, « Não faltam no Museu Britanico artefactos prehistoricos nossos, ou oferecidos por J. Felipe Nery Delgado (machados, setas, fragmentos de louça), ou adquiridos de outro modo [...]». (Vasconcelos, *op. cit.*: 57-58).

Instituto de Alta Cultura (1952-1976), através do convénio firmado entre este organismo estatal português e o espanhol Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), M.ª de Lourdes teve Antonio García y Bellido (1903-1972) como coordenador dos trabalhos que conduziu no Instituto Rodrigo Caro enquanto frequentava as suas classes na Universidade Complutense (UC), estudava materiais das colecções do MAN e consultava a biblioteca deste museu: «Toda a actividade que eu realizei e que aqui resumi tinha lugar da tarde; durante a manhã ou trabalhava em casa ou no Museu Arqueológico observando detidamente o inúmero material que ali se expõe em particular o que imediatamente me interessa» (Arthur, 1954: s/p. Documento inédito).



Fig. 6. Foto inédita de Maria de Lourdes Costa Arthur, cedida por familiares.

Juntamente com Blas Taracena Aguirre (1895-1951), director do museu e secretário do *Instituto Diego Velázquez* do CSIC, A. García y Bellido foi também indispensável na formação complementar de arqueologia de outro bolseiro português na capital madrilena, Manuel Bairrão Oleiro (1923-2000) (fig. 7). Frequentando, anos antes, e como M.ª de Lourdes, as aulas de A. García y Bellido na UC, M. Bairrão Oleiro estudou colecções do MAN, dele retirando, assim como da respectiva biblioteca, ensinamentos que lhe foram essenciais no seu percurso como professor de arqueologia, em especial de arqueologia clássica, da Universidade de Coimbra, assim como na direcção das escavações e do Museu Monográfico do sítio romano de Conímbriga: «Para aproveitar, trabalhando, estes dias em Madrid, dirigi-me ao Professor Taracena Aguirre, que me dispensou todas as facilidades de trabalho, tanto no Museu Arqueológico como no Instituto Diego Velásquez» (Oleiro, 1949: s/p. Documento inédito).

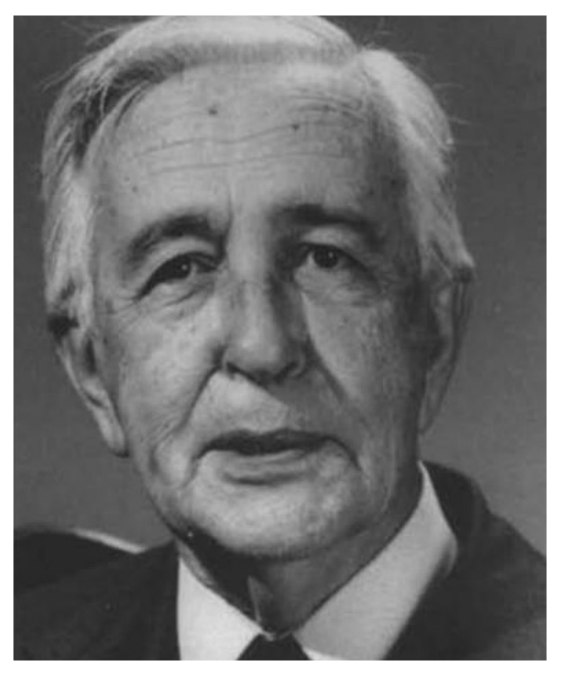


Fig. 7. Foto de Manuel Bairrão Oleiro, adaptada de *O Arqueólogo Português*, Volume 18 (2000 - ed. 2003), p. 8.

Preceitos que, no cojunto, lhe possibilitaram desdobrar a sua ampla rede de contactos pessoais, de natureza científica, à qual não terá sido estranho o MAN, que considerava como uma verdadeira escola de aprendizagem interdisciplinar e internacional.

4. Reflexões finais e propostas de trabalho

Revelador da sua importância no quadro dos museus europeus, graças à qualidade e quantidade das suas colecções, ao mesmo tempo que da ausência de uma instituição similar em território português, o MAN está presente, desde a primeira hora, no imaginário e na produção científica nacional por via de guias turísticos, literatura de viagem mais abrangente, monografias, periódicos especializados ou troca epistolar pessoal e institucional. Na generalidade, porém, estes escritos diletantes, culturais e científicos contribuíram para a divulgação deste estabelecimento em Portugal, ao mesmo tempo que suscitaram o interesse de futuros arqueólogos portugueses pelo estudo das suas colecções, alguns deles residiriam temporariamente em Madrid como bolseiros.

Enquanto isto, aprofundavam-se e estreitavam-se relações individuais e colectivas, privadas e públicas, entre os dois lados da fronteira, criando redes próprias de produção, transmissão e recepção de conhecimento, como sucedeu entre o MAN, a AAP, a Sociedade Martins Sarmento e os Serviços Geológicos de Portugal, para mencionar apenas estes organismos. Uma situação possível ao reconhecer-se o MAN como verdadeira -mas oficiosa-, escola integrada de arqueologia à escala ibérica, complementar (para o caso português), com o MNA, agregado à FLUL desde 1913. Constatação, à qual não seria estranha a colaboração mantida entre o IAC português e o CSIC espanhol, empenhados na definição de políticas científicas destinadas a desenvolver e a expandir a cultura científica para prestígio internacional dos respectivos países, como estratégia privilegiada desenhada e alimentada por regimes totalitários, como os vigentes em de Portugal e Espanha.

Trata-se, sem dúvida, de um aspecto importante da história da ciência dos dois países que continuaremos a explorar por via da actividade arqueológica, analisando, entre outros aspectos, o processo inverso daquele que acabámos de abordar sinteticamente neste nosso texto. Pretendemos, por isso, com recurso a outras fontes e ampliando a cronologia de análise, localizar, identificar e interpretar, do ponto de vista da história, da história da ciência e da história da arqueologia, as miradas espanholas sobre o MNA, de modo, também, a reconstruir as amplas e, por vezes, intrincadas e invisíveis redes de contacto que ajudam a compreender melhor diversos fenómenos com os quais nos deparamos à superfície.

Reconstituir estas redes, significa, no entanto, reconstruir, em termos de crítica histórica comparada, um percurso que é também comum, pleno de agendas, projectos e contratempos.

Lisboa, primavera de 2017

Bibliografía

Bolaños, M. (1997): *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Ediciones Trea.

Carnino, G. (2015): *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*. Paris: Éditions du Seuil.

Catálogo das obras de arte executadas por artistas portuguezes enviadas á exposição internacional de Madrid em 1871 pela comissão nomeada pelo governo portuguez e expostas em Lisboa nos dias 6 a 13 de Setembro (1871): Lisboa: Typographia Universal.

Coito, L. C. (1999): «Epistolário de José Leite de Vasconcelos». Sup. *O Arqueólogo Português,* n.º 1. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.

Coito, L. C.; Cardoso, J. L., e Martins, A. C. (2008): *José Leite de Vasconcelos. Fotobiografia*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia / Editorial Verbo.

Exposición Histórico-Americana. Catálogo especial de Portugal (1892): Madrid: Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra.

Fernández de los Rios, Á. (1876): *Guia de Madrid*. Madrid: Imprenta de Aribau y C.ª.

Ferreira, P. B. R. (2016): *Iberismo, hispanismo e os seus contrários: Portugal e Espanha (1908-1931)*. Texto policopiado. Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em História (especialidade de História Contemporânea), pela Universidade de Lisboa.

Gusdorf, G. (1984): *L'Homme romantique*. Paris: Éditions Payot.

Holmes, R. (2010): *The age of wonder–how the romantic generation discovered the beauty and terror of science*. London: Vintage.

Jalhay, E. (1923): «Uma visita de estudo a algumas colecções arqueológicas da Madrid», *Brotéria*, vol. XXI, fasc. 1, pp. 107-115.

Martins, A. C. (2003): *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória, Um percurso na arqueologia de Oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

– (2005): *A Associação dos Arqueólogo Portugueses na senda da salvaguarda patrimonial. 100 anos de (trans)formação (1863-1963)*. Texto policopiado. Tese de Doutoramento em História apresentada à Universidade de Lisboa.

– (2016): «Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916) e a arqueologia em Castelo Branco na viragem *para o século XX: textos, contextos e (des)venturas». II Congresso Internacional de Arqueologia da Região de Castelo Branco. Castelo Branco: Sociedade dos Amigos do Museu de Francisco* Tavares Proença Júnior, pp. 25-60

Mello, D. A. J. de (1888): *Guia rápido do viajante em Madrid*. Lisboa: Typographia de Eduardo Roza.

Ortigão, R. (1916): *Pela terra alheia. Notas de viagem. 1878-1910*. Lisboa: A Editora L.da.

– (1993): *Cartas a Emília. Introdução, selecção, fixação do texto, comentários e notas Beatriz Berrini*. Lisboa: Lisóptima Edições / Biblioteca Nacional.

Pereira, M. L. V. A. dos Santos Silva (1973): *O Museu Archeologico do Algarve (1880-1881). Subsídios para o estudo da Museologia em Portugal no séc. XIX*. Dissertação apresentada ao Curso de Conservador de Museu. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Queirós, E. de (1945): *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livraria Lello & Irmão.

R, L. L. de (1874): *Madrid en el bolsillo. Guia práctica del viajero en Madrid*. Año I. Madrid: Imprenta de Andrés Orejas.

Río, C. del (2016): *Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). Biografia breve*. Madrid: Ediciones 19.

Silva, J. M. P. (2012): *Portugal no IV Centenário do Descobrimento da América (1892-1893)*. Texto policopiado. Mestrado em História dos Descobrimentos e da Expansão, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Souza, J. A. de (1862): *Relatorio da visita aos estabelecimentos scientificos de Madrid, París, Bruxellas, Londres, Greenwich e Kew*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Torrezão, G. (1888): *Paris (Impressões de viagem)*. Porto: Livraria Civilização.

Valverde, E. (1890): *Plano y guia del viajero en Madrid*. Sexta Edición. Madrid: [sn].

Vasconcelos, J. L. de (1915): *De Campolide a Melrose. Relação de uma viagem de estudo (Filologia, Etnografia, Arqueologia)*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Viagens de Coelho de Carvalho. Madrid, Barcelona, Nice, Mónaco. Cartas e notas destinadas a Cesario Verde em 1884 (1888): Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, Editor.

Withey, L. (1997): *Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel, 1750-1915*. New York: William Morrow & Co.

La contribución de Francisco María Tubino y Oliva a la arqueología y al patrimonio a través de la revista *Museo Español de Antigüedades*

The contribution of Francisco María Tubino y Oliva to the archaeology and to the heritage through the magazine *Museo Español de Antigüedades*

María Teresa Ruiz Moreno (teresaruizmoreno@yahoo.es)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología (SEHA)
Jesús Salas Álvarez[1](jessalas@ucm.es)
Sociedad Española de Historia de la Arqueología (SEHA)
Área de Arqueología. Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Se pretende analizar en el presente trabajo la contribución realizada por Francisco María Tubino y Oliva a la arqueología y al patrimonio de España a través de sus contribuciones en la revista *Museo Español de Antigüedades*. Su objetivo fue el de publicar las monografías de los principales objetos de los museos Arqueológico Nacional, de Pintura y Escultura provinciales, así como los que existían en las Academia de la Historia y de San Fernando, sin olvidar otros muchos notables, de propiedad particular.

Centraremos este trabajo en estudiar la producción bibliográfica llevada a cabo por Francisco María Tubino, analizando el peso que tuvieron en el conjunto de su obra las publicaciones efectuadas en esta revista, así como analizar las inquietudes intelectuales e investigadoras de este autor, y si existe alguna evolución en la temática de estudio y/o en los planteamientos teóricos de las publicaciones, producto de sus viajes y estancias en el extranjero.

Palabras clave: Museos. Coleccionismo. Publicaciones. Academicismo. Difusión.

1 Identificador Orcid: orcid.org/0000-0002-7364-4347, Research ID: B-7805-2015.

Abstract: It is intended to analyze in the present work the contribution made by Francisco Maria Tubino Oliva to the spanish archeology and heritage through his publications in the *Museo Español de Antigüedades* Magazine. The aim of this publication was to publish the monographs of the main objects of the National Archaeological, Painting and Sculpture museums, as well as those that exist in the Academy of History, Academy of San Fernando, and including several other notable, private properties.

We will focus this work on studying the bibliographic production carried out by Francisco Maria Tubino, analyzing the weight that the publications in this journal had on the whole of his work, as well as analyzing the intellectual and research interests of this author, and the possibility of an evolution in the topic of study and / or the theoretical approaches of the publications, product of his travels and stays abroad.

Keywords: Museums. Collecting. Publications. Academicism. Diffusion.

Francisco María Tubino y Oliva (1833-1888) ha sido estudiado desde diversos puntos de vista en su relación con la arqueología prehistórica y clásica, dos de sus numerosos y variados intereses de investigación. A fecha de hoy, continúa pendiente un estudio de conjunto sobre este personaje, uno de los más importantes historiadores y antropólogos españoles del siglo XIX (Ayarzagüena, 2004), como lo demuestran sus numerosas publicaciones y su pertenencia a las instituciones académicas más importantes de la época (fig. 1).



Fig. 1. Retrato de Francisco María Tubino y Oliva (1833-1888).

En 1866 traslada su domicilio a Madrid, y trae consigo una formación en Historia del Arte, como lo demostraría la monografía publicada en 1864 sobre *Murillo y su obra pictórica* (Tubino, 1864) que le posibilitó la entrada en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras al año siguiente.

Una vez asentado en la capital, fundó la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Artística*, y en ese mismo año de 1866 obtiene la medalla de oro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su biografía sobre el pintor cordobés Pablo de Céspedes. Esta distinción le permitió acceder a los círculos culturales de la capital, l, donde entró en contacto con Juan de Dios de la Rada y Delgado, con Juan Vilanova y Piera, con José Amador de los Ríos, con Manuel de Assas Ereño y con otros intelectuales españoles pertenecientes a las reales academias, que le hicieron replantearse parte de sus intereses por los temas históricos, y aproximarse hacia la prehistoria y hacia la

Antropología, que entonces estaban en plena efervescencia, como lo demuestra la creación de la Sociedad Antropológica Española (1864) o la buena acogida que habían tenido los descubrimientos de objetos líticos en Cerro Muriano (Córdoba) en el seno de la Real Academia de la Historia[2] (Tubino, 1867b; Maier, 2008a: 81-82).

Esta actividad erudita la acompañó con una serie de conferencias pronunciadas en la Sociedad Económica Matritense (Tubino, 1868) y con la publicación en la *Revista de Bellas Artes e Histórico-arqueológico*, de la que era propietario el propio Tubino, de una serie de trabajos sobre prehistoria, siendo el primero en utilizar el término «Prehistórico» en castellano (Tubino, 1867a, 1867b y 1867 c).

1. Francisco María Tubino y su relación con el Museo Arqueológico Nacional

El Real Decreto de 20 de marzo de 1867[3] dispuso la creación del Museo Arqueológico Nacional, con sede en Madrid, y de otros de la misma clase «en cada capital de provincia o pueblo notable, para los monumentos de la historia local y demás objetos que por su volumen, tamaño o índole, nada significan despojados de lo que naturalmente los cerca y acompañara». Según el Preámbulo de la disposición normativa, el objetivo de estos museos de antigüedades o arqueológicos era doble, por una parte «juntar y ordenar los monumentos históricos que hablan a la vista, testigos incorruptibles de las edades que fueron, y comprobantes irrecusables del estado de la industria, de la ciencia, de las costumbres, de las instituciones y de la cultura general del país en las varias épocas de su historia» (Marcos, 1993: 26). El segundo objetivo era «reunir estos vestigios, que tanto ayudan a esclarecer los anales de aquellas épocas que providencialmente vinieron preparando las vías de la civilización moderna».

Se trataba de crear un nuevo símbolo del Estado que, siguiendo la tendencia europea de crear grandes museos nacionales, reuniese en una única institución las colecciones de antigüedades dispersas hasta entonces en diferentes establecimientos con el fin de representar la historia de España, desde los orígenes a los tiempos más recientes, y ofrecer un panorama de las antiguas civilizaciones del resto del mundo, de manera que cualquier visitante pudiese admirar el testimonio de la cultura «de los muchos pueblos que pisaron nuestro suelo y la de otros tantos que sufrieron nuestra dominación». Otra de las funciones del Museo era la de poner estos objetos al servicio de los ciudadanos, contribuyendo de este modo a su formación e instrucción.

Por la Real Orden Circular de 6 de noviembre de 1867, los fondos que se le asignaron fueron las colecciones arqueológicas, artísticas, históricas, etnográficas y numismáticas de la Biblioteca Nacional, del Real Gabinete de Historia Natural, de la Escuela Diplomática, así como los existentes en las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia.

---

2 Real Academia de la Historia. GA/186/3.
3 Publicado en la *Gaceta de Madrid* de 21 de marzo de 1867.

A ellos habría que unir los aportados por las Comisiones Científicas, creadas a partir de 1868, con el objetivo de enriquecer las colecciones del MAN, facultándose a una serie de facultativos y ayudantes para que recorriesen España con el fin de «investigar, adquirir y trasladar al Museo Arqueológico Nacional objetos propios de este establecimiento, que se hallaban esparcidos en varias provincias de España» (Franco, 1993a y 1993b).

Una de estas comisiones la compusieron Juan Vilanova y Piera y Francisco María Tubino, quienes debían recorrer las provincias de Cádiz, Córdoba y Málaga, tal y como se desprende del Oficio de fecha 3 de abril de 1868 dirigido por José Amador de los Ríos[4], mediante el cual se les autorizaba a practicar investigaciones arqueológicas con el fin de «aumentar el caudal de antigüedades de este Museo Nacional». Además, tal y como se había realizado en el siglo XVIII para la conformación del Real Gabinete de Historia Natural, José Amador de los Ríos requirió a los Gobernadores Provinciales para que indicasen a los Alcaldes y demás autoridades que prestasen a Vilanova y a Tubino, «todos los auxilios que exija el cumplimiento de la Comisión que al efecto les he dado».

Como consecuencia de esta Comisión, visitarán el día 16 de abril la localidad de Cerro Muriano[5], contando con la ayuda de Luis Maraver y Alfaro, inspector de Antigüedades de Córdoba (Maier, y Salas, 2007). La elección del lugar fue debida al hallazgo efectuado por Casiano de Prado de «algunos martillos de diorita, pertenecientes, si hemos de dar crédito a cuanto enseña y establece como cierto la antropoarqueología, a una época intermedia entre la edad neolítica y la del bronce» (Tubino, 1868: 100).

Durante su visita pudieron comprobar los restos de la explotación minera de época romana, todavía visibles gracias a «que la acción de las aguas ha puesto al descubierto trozos de fábrica, pertenecientes a construcciones destinadas al beneficio del cobre. Las huellas de estas se ha conservado en muchos puntos y no nos fue difícil recoger ladrillos, "tégulas" é "imbres" mutiladas, fragmentos de ánforas y otros productos del arte en la época romana» (Tubino, 1868: 101).

Pero lo más importante para los comisionados fue la recogida de una serie de objetos que fueron remitidos al Museo Arqueológico Nacional, donde tuvieron entrada el día 12 de junio de 1868. Por parte de Juan Vilanova se entregó «un busto de piedra al parecer de época romana» y por parte de Francisco María Tubino «quince martillos de piedra, de diversos tamaños; nueve morteros de piedra, de diversos tamaños; un disco de piedra con dos orificios en el centro; otro id. partido en dos fragmentos con una gran abertura circular en el centro»[6].

Este último dato no concuerda con la descripción ofrecida por Luis Ramírez de Arellano, quien defiende que los objetos hallados por Vilanova y Tubino se componían de «una colección

4 Archivo del MAN. Oficio de fecha 3 de abril de 1868
5 Memoria redactada el 29 de mayo de 1868 por Juan Vilanova y Francisco Tubino, y remitida a José Amador de los Ríos.
6 Archivo del MAN. Expedientes 1868-1-015v y 186-0c.

de 19 martillos de diorita que regalaron, ordenados por tamaños, al Museo arqueológico de Madrid. Otros 4 hay en el museo provincial cordobés» (Ramirez de Arellano, 1982).

Y tampoco concuerda con la descripción existente en el Catálogo del Museo Arqueológico Nacional de 1883, donde únicamente se menciona como donante a Francisco María Tubino y no a Vilanova y a Tubino (García, 1883: 36-37).

Con la idea de incrementar las colecciones del nuevo Museo, José Amador de los Ríos remitió una comunicación en fecha 6 de noviembre de 1867 a «prelados, corporaciones y amantes de la historia y de la arqueología», exhortándoles a que donasen o depositasen en la institución objetos que estuvieran en su poder.



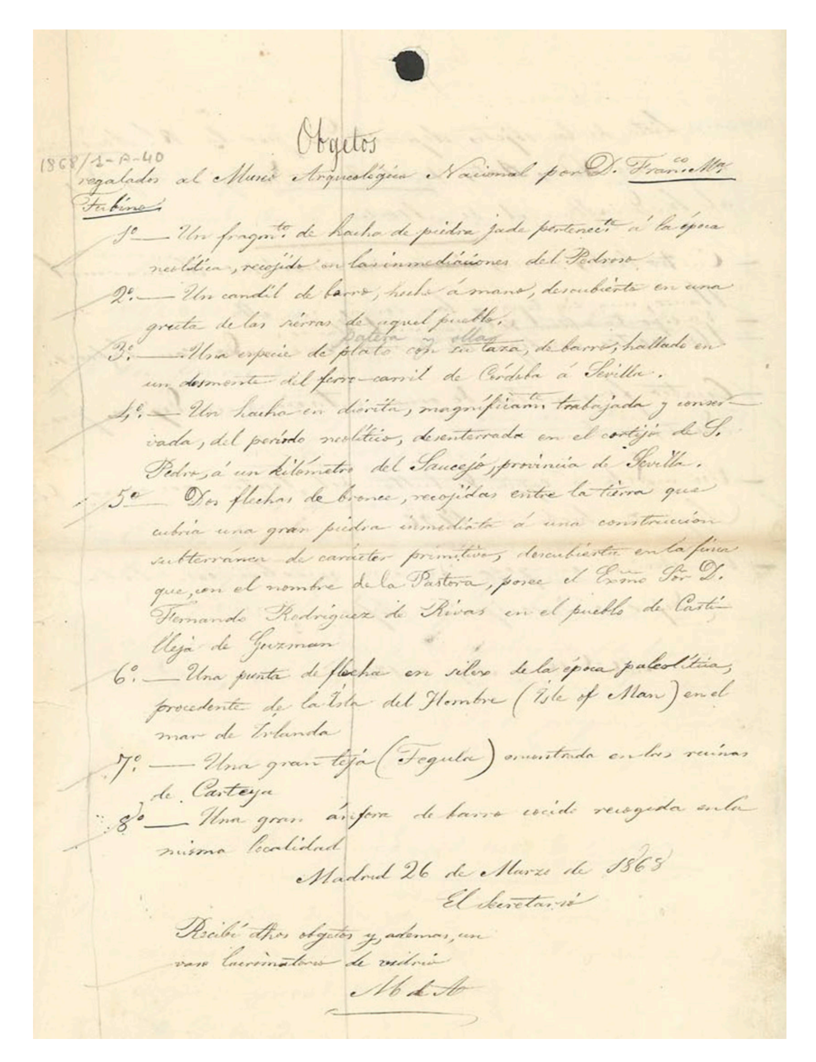
Fig. 2. Puntas de jabalina procedentes del Dolmen de La Pastora, expuestas en la actualidad en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

Francisco María Tubino recibió dicha comunicación el día 6 de noviembre de 1867, e invadido del espíritu patrio por conformar un museo nacional, realizó importantes donaciones al Museo, entre las que destacan las puntas de jabalina del Dolmen de La Pastora, descubierto en 1860 (Tubino, 1868: 49-59), (fig. 2) y recibiendo públicamente el agradecimiento por parte de Manuel Orovio Echagüe, ministro de Instrucción Pública: «D. Francisco María Tubino, acudiendo con generosa solicitud a la invitación dirigida de real orden; así a las corporaciones como a los particulares, en pro del Museo Arqueológico Nacional, creado recientemente y establecido en el Casino de la Reina, ha hecho donación de varios objetos importantes que figuran ya en aquel depósito de antigüedades que tan útil ha de ser para el estudio de la historia y de las artes españolas. Y S. M. se ha servido mandar se le den las gracias en su Real nombre, y que se haga público por medio de la Gaceta este laudable acto de desprendimiento y de amor á las glorias nacionales, insertándose al mismo tiempo la interesante memoria que ha presentado al hacer la entrega de los objetos que en la misma expresa»[7].

En esa memoria demuestra ya conocer varios ejemplos de arquitectura megalítica, puesto que sugiere que se la clasifique como la cueva de Menga (Antequera), o con otros sepulcros dolménicos de Málaga, de Granada o incluso de Francia, como «Mane Nelud» en Locmariquer. Pero su información era más extensa todavía ya que también conocía túmulos

[7] Real Orden de 11 de Marzo de 1868, publicada en la *Gaceta de Madrid* de 23 de Marzo de 1868.

sepulcrales en valles del Ohio y del Mississipi, en Virginia, en Mamisbourgh o en Seherstown, sin olvidar los de Gran Bretaña y Argelia (Tubino, 1868: 57-59).


1868/1-A-40

Objetos

regalados al Museo Arqueológico Nacional por D. Franco Ma Tubino

1º — Un fragmto de hacha de piedra jade pertenecte á la época neolítica, recogido en las inmediaciones del Pedroso.

2º — Un candil de barro, hecho á mano, descubierto en una greuta de las sierras de aquel pueblo.

3º — Una especie de plato con su taza, de barro, hallado en un desmonte del ferro-carril de Córdoba á Sevilla. (patera y ollas)

4º — Un hacha en diorita, magníficamte trabajada y conservada, del período neolítico, desenterrada en el cortijo de S. Pedro, á un kilómetro del Saucejo, provincia de Sevilla.

5º — Dos flechas de bronce, recogidas entre la tierra que cubria una gran piedra inmediata á una construccion subterránea de carácter primitivo, descubierta en la finca que, con el nombre de la Pastora, posee el Exmo Sor D. Fernando Rodriguez de Rivas en el pueblo de Castilleja de Guzman

6º — Una punta de flecha en silex de la época paleolítica, procedente de la Isla del Hombre (Isle of Man) en el mar de Irlanda

7º — Una gran teja (Tegula) encontrada en las ruinas de Carteya

8º — Una gran ánfora de barro cocido recogida en la misma localidad

Madrid 26 de Marzo de 1868
El Secretario

Recibí dhos objetos y, ademas, un vaso lacrimatorio de vidrio
M. de A.

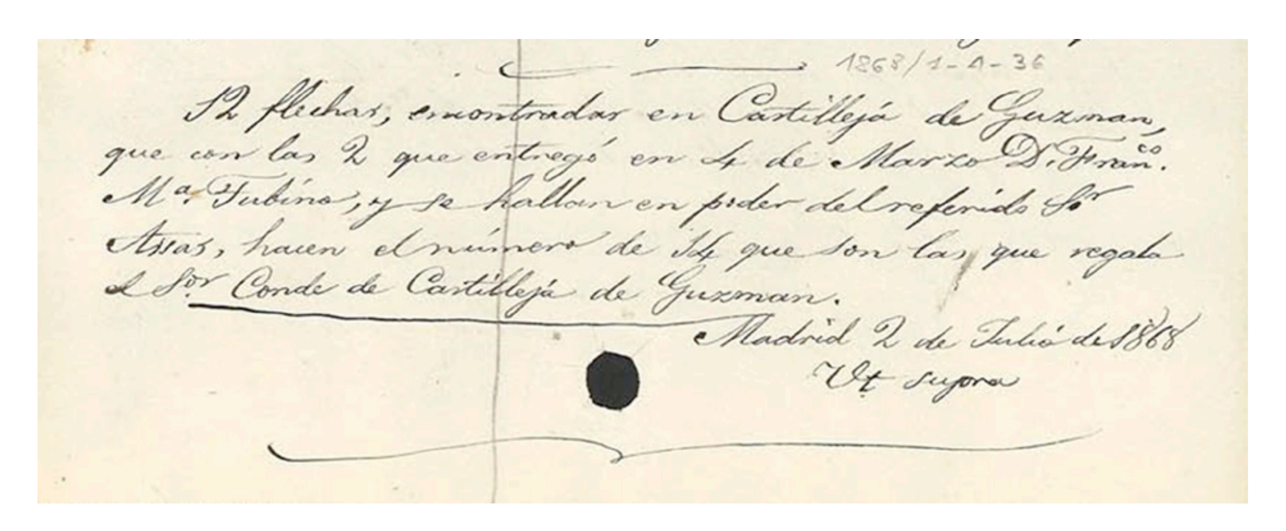
Fig. 3. Objetos regalados por Francisco María Tubino al Museo Arqueológico Nacional en 1868. Archivo del MAN. Exp. 1868-1-015v.

Los objetos a los que se hace mención en dicha memoria y que fueron entregados en fecha 4 de marzo de 1868 son «un fragmento de hacha de piedra jade perteneciente a la época del neolítico, recogida en las inmediaciones del Pedroso; un candil de barro, hecho a mano, descubierto en una gruta de las sierras de aquel pueblo; una especie de plato con su taza, de barro, hallado en un desmonte del ferrocarril de Córdoba a Sevilla; un hacha en diorita, magníficamente trabajada y conservada, desenterrada en el Cortijo de S. Pedro, a un kilómetro del Saucejo, dos flechas de bronce recogidas en un terreno que cubría una gran piedra enclavada en la finca que, con el nombre de La Pastora, posee el Excmo. Sr. D. Fernando Rodríguez de Rivas en el pueblo de Castilleja de Guzmán; Provincia de Sevilla; una punta de flecha en sílex de la época paleolítica, procedente de la Isla del Hombre (Isle of Man) en el Mar de Irlanda; una gran teja (tegula) encontrada en las ruinas de Carteia; un gran ánfora de barro cocido recogido en la misma localidad»[8] (fig. 3).

Una tercera donación de objetos corresponde a las casi 300 piezas entregadas por Vilanova y Tubino después de su viaje al Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistóricas en Dinamarca y Suecia de 1869 (Vilanova, y Tubino, 1871; García Gutiérrez, 1883: 65-84).

8 Archivo del MAN. Exps. 1868-1-016f y 1868-0c.

Pero además, contribuyó a que otras personas entregasen materiales al Museo Arqueológico Nacional, como fue el caso de la donación efectuada el 8 de mayo de 1868 por el conde de Castilleja de Guzmán de 12 puntas de flecha, procedentes del dolmen de La Pastora, para que «puedan servir de estudio a las personas entendidas y aficionadas a las antigüedades; no haciéndolo de todas, porque habiéndome manifestado por escrito la Comisión de Monumentos de esta Provincia el deseo de poseerlas, he creído que no debía dejar sin una muestra la localidad de descubrimiento, combinando así mi deber para mis convecinos con el deseo de aumentar los objetos de ese Museo Arqueológico, representación del país, a cuya riqueza deben contribuir todos los españoles […]»[9] (Ruiz, 2013: 160) (fig. 4).


1868/1-A-36

12 flechas, encontradas en Castilleja de Guzman, que con las 2 que entregó en 4 de Marzo D. Franco. Ma. Tubino, y se hallan en poder del referido Sr Assas, hacen el número de 14 que son las que regala el Sr Conde de Castilleja de Guzman.

Madrid 2 de Julio de 1868

Vt. supra

Fig. 4. Donación de objetos del conde de Castilleja de Guzmán en 1868. Archivo del MAN. Exp. 1868-17.

2. Tubino y su interés por la arqueología prehistórica

El interés de Tubino por la historia y por la arqueología venía ya desde su juventud y sus primeros años de vida en San Roque (Cádiz), donde nació su vocación. como él mismo nos cuenta con las siguientes palabras «alentado por los descubrimientos hechos en las cavernas del monte Calpe (Gibraltar), primero por el ilustre Falconer, después por el inteligente M. Busck, y últimamente en "Wind Mill Hill" por el capitán Brome» (Tubino, 1868: 50).

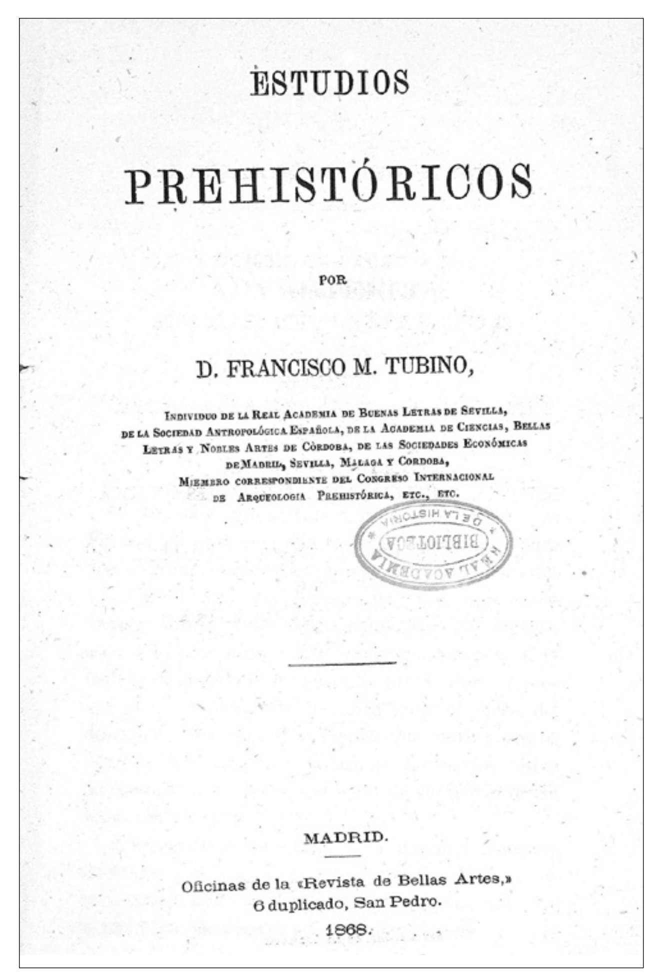
En 1856 había publicado una serie de artículos sobre cultura en el periódico *La Moda de Cádiz*, si bien los primeros trabajos sobre cuestiones arqueológicas no aparecerían hasta 1866, cuando marchó a Madrid y fundó la *Revista de Bellas Artes*, con el subtítulo de «Revista de Arqueología, pintura, música, escultura y arquitectura». En ese momento ya ha colocado la arqueología en el primer lugar (Revuelta, 1989: 76) de sus intereses e investigaciones

Durante esa época, además de viajar con la expedición del general Diego de los Ríos a la Guerra de Marruecos (1859-1860), realizó el descubrimiento de la cueva de La Pastora

9 Archivo del MAN. Exp. 1868-17.

(1860) y se dedicó, según cuenta años después, a su estudio: «consecuente con la afición que siempre he tenido a los estudios arqueológicos, y que me ha llevado a recorrer aquellos parajes designados como asiento, en la antiguo, de poblaciones importantes, otras a visitar, ya las catacumbas de la Ciudad Eterna y los edificios de Pompeya, ya los Museos de la misma Roma, de Nápoles, Florencia, Pisa, Rávena, París, Saint Germain en Laye, Bruselas, Londres y Lisboa; consecuente, repito, con esa afición, me ocupo hace varios años en investigar cuanto se refiere a la historia primitiva de nuestra especie [...]» (Tubino, 1868: 49-50).

Estas visitas le permitieron conocer de primera mano los establecimientos museísticos europeos y a entrar en contacto con los posicionamientos teóricos sobre el origen y antigüedad del hombre que estaban de moda en esos momentos en Europa, conocimientos que posteriormente amplió gracias a por sus contactos con Casiano del Prado, en Madrid, y con Antonio Machado y Núñez, en Sevilla. Éste último venía explicando desde 1860 las teorías evolucionistas en las aulas de la Universidad de Sevilla, que conoció gracias a sus contactos, como consecuencia de los hallazgos de Gibraltar, con los naturalistas ingleses Charles Busk y Hugh Falconer (Maier, y Salas, *op. cit.*: 31).



ESTUDIOS

PREHISTÓRICOS

POR

D. FRANCISCO M. TUBINO,

INDIVIDUO DE LA REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE SEVILLA, DE LA SOCIEDAD ANTROPOLÓGICA ESPAÑOLA, DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE CÒRDOBA, DE LAS SOCIEDADES ECONÓMICAS DE MADRID, SEVILLA, MÁLAGA Y CORDOBA, MIEMBRO CORRESPONDIENTE DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGIA PREHISTÓRICA, ETC., ETC.

MADRID.

Oficinas de la «Revista de Bellas Artes,» 6 duplicado, San Pedro.

1868.

Fig. 5. Portada de la obra *Estudios Prehistóricos* (1868).

Este interés lo reflejó perfectamente en su obra *Estudios Prehistóricos* (1868), articulada como una recopilación de trabajos anteriores publicados en diversas revistas, a los unió los textos inéditos de varias conferencias «que no van dirigidas a los que saben, sino a los que, sin oportunidad para profundizar las cuestiones prehistóricas, quieren, sin embargo, conocer sus más fundamentales cláusulas» (Tubino, 1868: VI).

De ahí, que la obra persiguiese un doble objetivo, de una parte «difundir en España las verdades de la ciencia prehistórica, para que se promuevan los estudios y las investigaciones que a ella se refieren. Nuestra patria guarda abundante y rica copia de documentos paleoetnológicos» y, por otra parte, reivindicar para la construcción de la historia de la nación «el valor que realmente tienen los restos del hombre fósil, los testimonios de su arte y de su industria primitivos» (Tubino, 1868: V-VI) (fig. 5).

En esta obra, Tubino se nos muestra firme partidario de «no dividir la antropología de la arqueología; son dos hermanas gemelas, que viven unidas estrechamente. Llamemos a la nueva conquista del progreso científico y del espíritu de investigación que nos domina, llamémosla antropoarqueología, y habremos expresado con más rigor y precisión la idea madre a que nos atenemos» (Tubino, 1868: 9).

El método de trabajo de esta nueva disciplina debía seguir los siguientes pasos: «observa hechos, recoge documentos, registra notas, al parecer perdidas en la inmensidad de lo pasado, y clasificándolas en series, y procurando descubrir las leyes que las rigen y que pueden explicarlas, va despacio y sin precipitarse por alcanzar un cetro que tiene seguro; va, digo, echando los cimientos de la verdadera ciencia del hombre y de su historia. Y no se contenta con sujetar a su examen los monumentos que yacen olvidados sobre la inmensidad de la tierra; sino que sondea: las entrañas de esta; y baja a los antros tenebrosos y recorre las húmedas cavernas, y en todas partes descubre restos preciosos del hombre prehistórico, medallas elocuentes de donde brotarán raudales de luz esplendorosa» (Tubino, 1868: 10).

Según Tubino, el creador de esta nueva ciencia fue Boucher de Perthes, a quien siguieron Lartet en Francia, Lyell y Lubbock en Inglaterra, Schmerling y Dupont en Bélgica, Worsae en Dinamarca, Pigorini en Italia, De Bauer en Alemania, Ribeiro, Delgado y Pereira da Costa en Portugal, y Casiano de Prado, Antonio Machado y Nuñez, y Juan Vilanova en España.

Para el caso español, Tubino añadió además otros estudiosos sobre las antigüedades prehistóricas con los que mantuvo relación directa y/o epistolar, como Manuel Murguía, Buenaventura Hernández Sanahuja, Manuel de Góngora y Martínez, José Amador de los Ríos, Manuel de Assas y Ereño, Fernando Fulgosio y Carasa, José Villaamil y Castro y Luis Maraver y Alfaro.

Estas enseñanzas pudo continuarlas gracias a su asistencia, junto a Juan Vilanova y Piera, al Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistóricas (1869) de Dinamarca y Suecia, donde dieron a conocer a los investigadores europeos los descubrimientos efectuados en España. Pese a no contar con ayuda económica alguna pudieron traer una serie de objetos arqueológicos para ampliar los fondos del Museo Arqueológico Nacional (García, *op. cit.*), gracias al afán científico que tenía para la mejora de la nación española.

El interés por la arqueología prehistórica mostrada por Tubino también podemos rastrearlo por el número de trabajos publicados sobre esta temática. Aparte del ya mencionado anteriormente *Estudios Prehistóricos* (1868), entre 1856 y 1876 publicó un total de 11 artículos sobre arqueología prehistórica en la *Revista de Bellas Artes*, en la *Revista de la Universidad de Madrid*, en *La Ilustración Española y Americana*, en *La República Ibérica* y en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (fig. 6).

Como ya indicara en su día Matilde Revuelta Tubino en su estudio sobre su nuestro autor (Revuelta, *op. cit.*), Tubino simultaneó estas publicaciones sobre arqueología prehistórica con más de 80 títulos sobre los temas tan variados como la historia (8), la literatura (18), pintura, escultura y bellas artes (38), arqueología de Grecia (6) (Ruiz, y Salas, 2017) y sobre

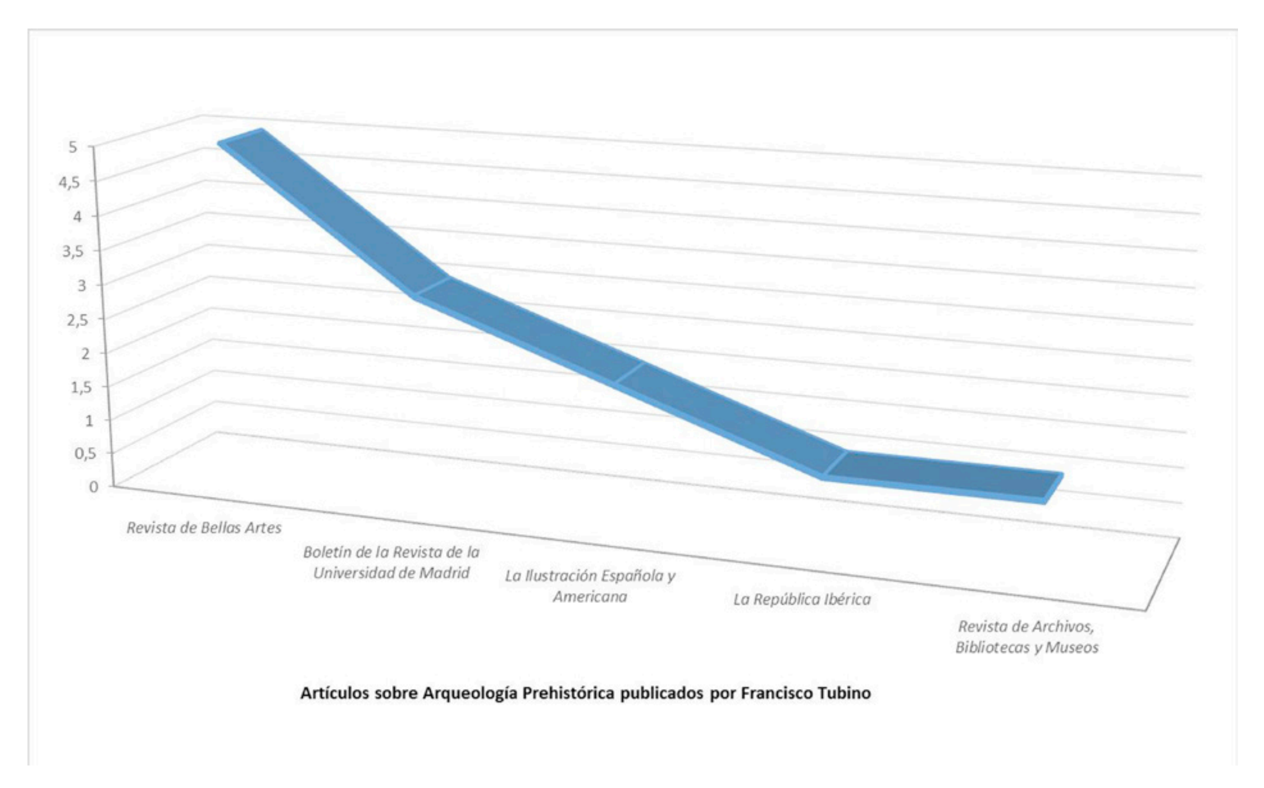


Fig. 6. Trabajos de arqueología prehistórica publicados por Francisco Tubino en varias revistas españolas del siglo XIX.

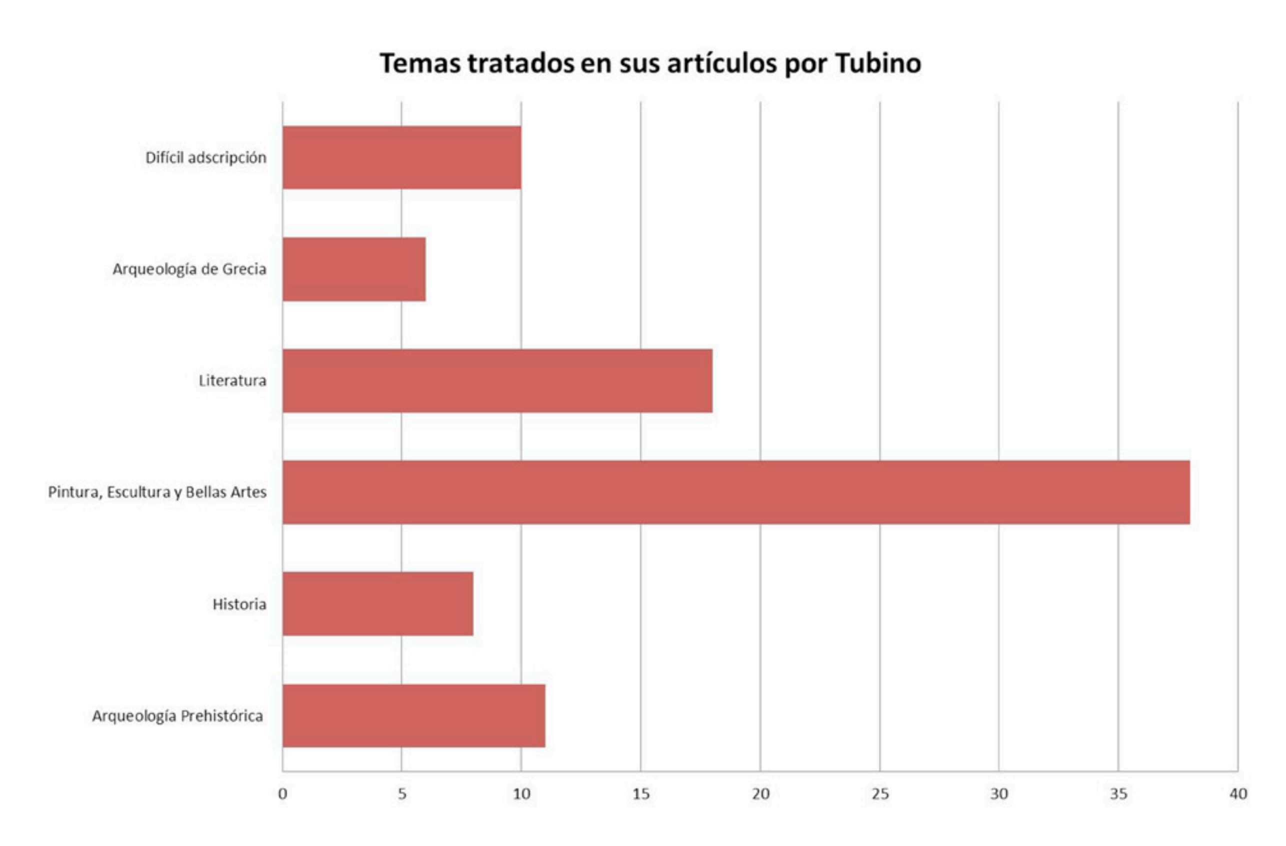


Fig. 7. Distribución por temas de los artículos publicados por Francisco Tubino, a partir de los datos indicados por Matilde Revuelta Tubino (1989).

otros temas de difícil adscripción (10), así como con numerosos editoriales en los periódicos y revistas que él mismo fundó o dirigió, y de los que apenas tenemos conocimiento en la actualidad. También participó en la redacción de contenidos para *Monumentos Arquitectónicos de España*, obra auspiciada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 7).

Su ingente labor de erudición queda perfectamente reflejada en las siguientes palabras de José Gestoso y Pérez: «comencé desde niño a repetir su nombre con respeto; llegó hasta mí, al pie de revistas, periódicos, monografías, estudios críticos y discursos, rodeado de una aureola de gloria conquistada en las Academias, en los Ateneos, en los Certámenes y fiestas literarias, en todas partes donde se reunían las inteligencias y los grandes ingenios alumbrados por la antorcha de la sabiduría, para enriquecer el caudal científico que eleva y dignifica al hombre, que engrandece a los pueblos y deja escritas con indelebles caracteres las páginas más brillantes de la Historia. Aquellos eran los centros queridos de su alma, los lugares en que su espíritu se espaciaba, quilatando sus facultades, la atmósfera que se complacía en respirar, el medio en que su privilegiado talento manifestábase en toda su plenitud y lozanía» (Gestoso, 1889: 6).

3. Francisco María Tubino y el *Museo Español de Antigüedades*

A partir de 1872, y gracias a su amistad con Juan de Dios de la Rada y Delgado y con José Gil Dorregaray, se convirtió en uno de los asiduos colaboradores de la revista *Museo Español de Antigüedades*. Con ellos ya había colaborado en la *Revista de Bellas Artes, histórico-arqueológica* (1867-1868) y ahora simultaneará con *La Academia. Semanario Ilustrado Universal. Artes, Ciencias, Literatura, Actividades* (1877-1879), publicaciones todas ellas patrocinadas por el mismo Gil de Dorregaray.

Museo Español de Antigüedades estaba dirigida por Rada y Delgado y fue considerada como la primera revista española exclusivamente dedicada a cuestiones arqueológicas, parecida a lo que en esos momentos se realizaba en otros países europeos. El objetivo final de la revista era «publicar las monografías de los principales objetos de los museos Arqueológico Nacional, de pintura y escultura provinciales, los que existen en las Academia de la Historia y de San Fernando y otros muchos notables, de propiedad particular» (Papí, y Martín, 2014: 7)[10], con la intención de acercar a las nuevas élites económicas del país la riqueza monumental del mismo, y que dejase de ser una cuestión restringida a un pequeño círculo de intelectuales que se agrupaban en las instituciones culturales del momento.

Aunque nunca llegó a ser la revista oficial e institucional del Museo Arqueológico Nacional, *Museo Español de Antigüedades* sí debe ser considerada como la revista oficiosa del Museo, desarrollando un estilo y una presentación de trabajos parecida a la publicación

---

10 Texto reproducido en «Noticias», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 15 de abril de 1871, p. 54.

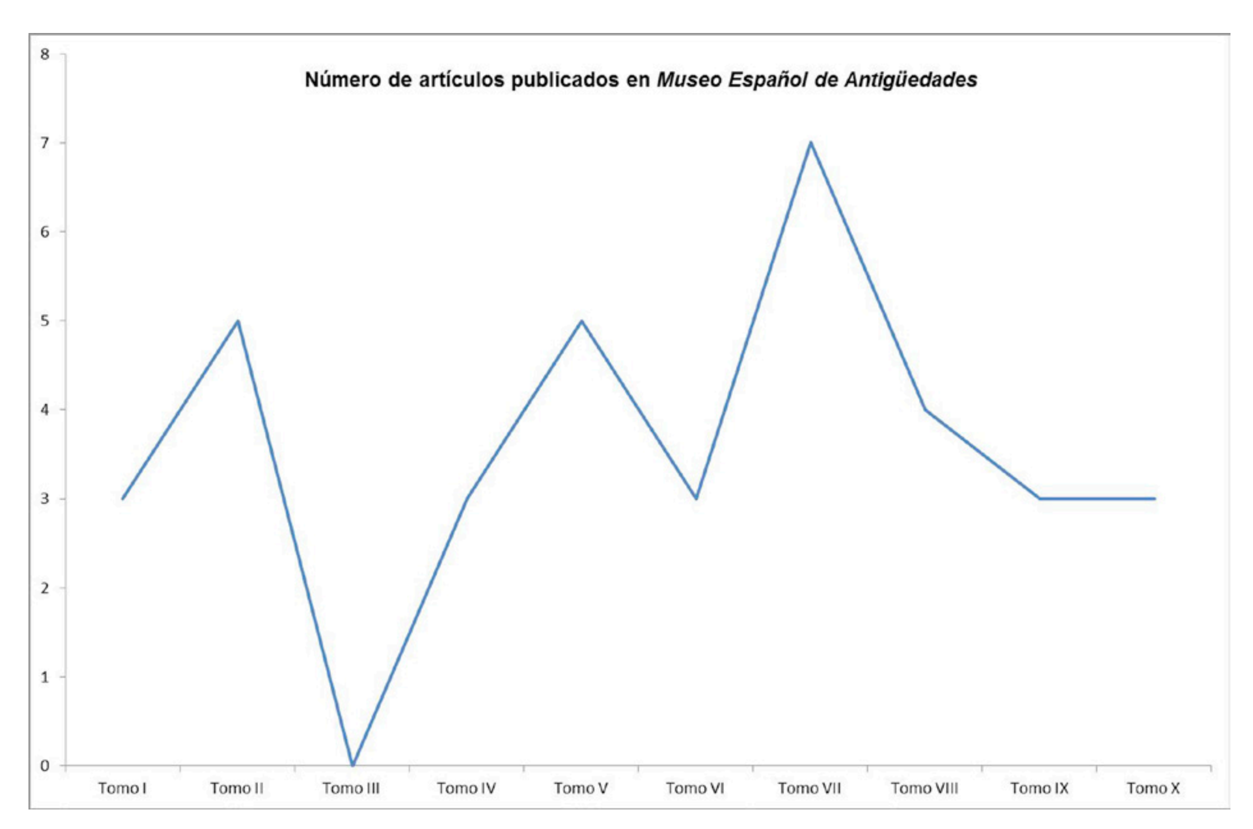


Fig. 8. Número de artículos publicados por Francisco Tubino en *Museo Español de Antigüedades*.

de «Monumentos Arquitectónicos de España» (1852-1881), amparada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y bajo el control de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, y que desde sus inicios sí que contó con el apoyo económico del Estado.

Rada y Delgado consiguió aglutinar a una serie de colaboradores que tenían una serie de rasgos comúnes: procedían del movimiento romántico surgido en la España de Isabel II, que eran capaces de trabajar en varios temas que abarcaban desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna y entre la arqueología y el arte, y que, generalmente, carecían de una especialización que estaba ya imponiéndose en Europa (Mederos, 2014: 164). Entre estos colaboradores estaban Francisco Tubino, Juan Vilanova, Aurelio Fernández-Guerra, Pedro de Madrazo y Kuntz, Fidel Fita, José Amador de los Ríos, José de Villaamil Castro, Paulino Savirón, Eduardo Saavedra, Florencio Janer, Buenaventura Hernández Sanahuja, Juan Facundo Riaño, Rodrigo Amador de los Ríos, Eduardo Hinojosa, Manuel de Assas y Ereño, por citar solo a algunos.

Ellos pertenecían al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, a las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando o de la Real Academia de la Historia, o bien eran catedráticos de Universidad o de la Escuela Superior de Diplomática, de manera que conformaban la élite cultural española de esos momentos.

Si analizamos la contribución de Francisco María Tubino a la revista (fig. 7), a partir de los datos que constan en el índice de la misma (Callejo, 1889: 35-39), vemos que publicó en

ella 42 trabajos –incluyendo los cuatro artículos que se le publicaron en el número XI de la revista– lo que le llevó a ser el autor más prolijo. En segundo lugar tenemos a Juan de Dios de la Rada y Delgado, que alcanza el número de 41 artículos. A partir de aquí, hay un salto cualitativo: Rodrigo Amador de los Ríos tiene 26, Isidoro Rossell y Torres tienen 24, Florencio Janer 23, José Amador de los Ríos 22, Manuel de Assas 20 y Villa-Amil 17.

Estos trabajos se distribuyeron a lo largo de toda la vida de la revista, salvo el volumen III donde no colaboró (fig. 8). Su mayor aportación corresponde al tomo VII, que apareció en 1876, justo el año en que fue admitido como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y su amigo Rada y Delgado fue nombrado director de la Escuela Superior de Diplomática. Si comparamos con sus contribuciones a otras revistas, las aparecidas en *Museo Español de Antigüedades* fueron mayoritarias frente a las publicadas en *La Ilustración Española y Americana* (23), en la revista *Academia* (17) y en la *Revista de Bellas Artes* (18).

En cuanto a la distribución cronológica abarcan la prehistoria, el mundo clásico, la Edad Media y, especialmente, la Historia Moderna, a la que pertenecen la mayoría de sus obras sobre pintura y escultura (fig. 9).

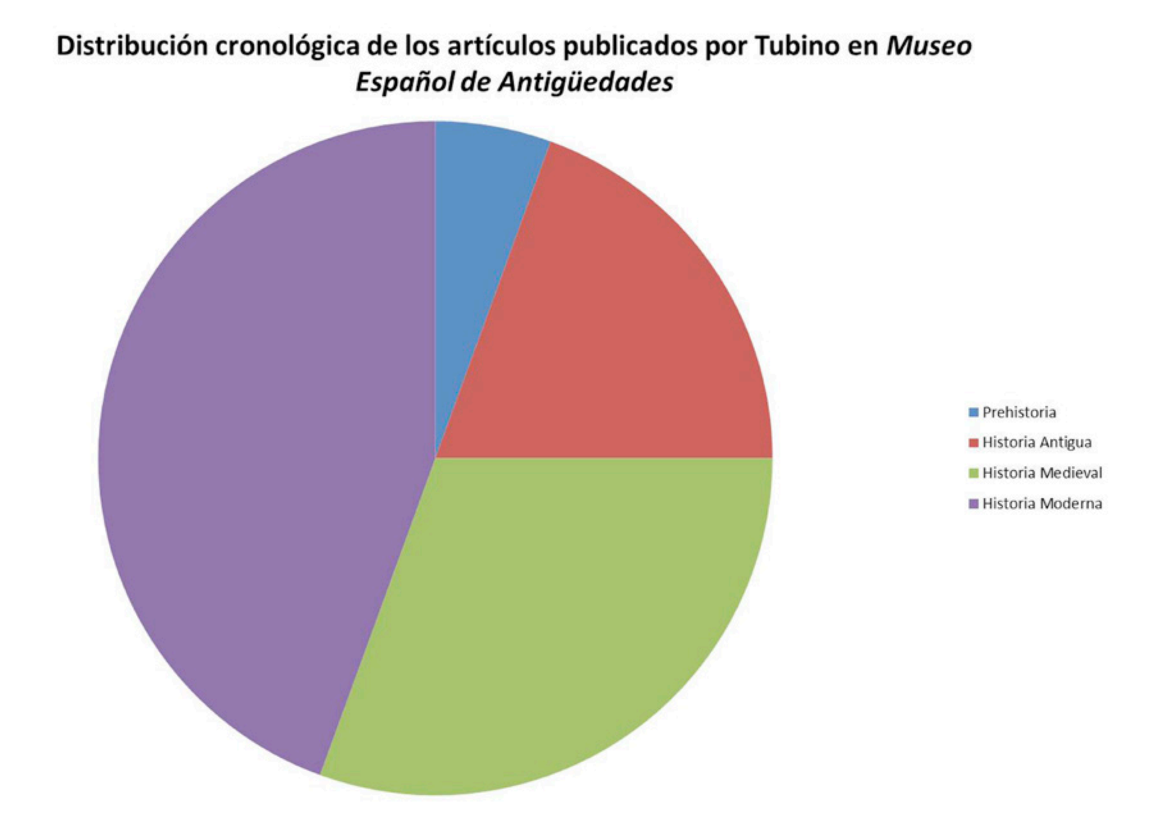


Fig. 9. Distribución por cronologías de los trabajos publicados por Francisco Tubino en *Museo Español de Antigüedades*.

Pero su participación en *Museo Español de Antigüedades* supuso una evolución en sus variados temas de estudio, pues éstos abarcan la arqueología (2), la arquitectura (1), la escultura (13), la pintura (15), la panoplia (1), los códices (3) y la paleografía (1). Curiosamente, Tubino inaugura la revista con un artículo sobre «Historia y progreso de la arqueología Prehistórica», al que seguirán otros de Juan Vilanova titulados «Estudio sobre lo Prehistórico Español» y «Prehistórico español, época neolítica o de la piedra pulimentada», así como otro realizado por Fernando Fulgosio titulado «Armas y utensilios del hombre prehistórico, en el Museo Arqueológico Nacional», fueron las únicas aportaciones sobre prehistoria que se publicaron, pues la prehistoria sería sustituida por la Protohistoria, en especial a partir de los hallazgos y excavaciones practicadas en el santuario ibérico de El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) (fig. 10).

Fig. 10. Distribución por temas de los trabajos publicados por Francisco Tubino en *Museo Español de Antigüedades*.

Sin embargo, en 1876 apareció un trabajo de Tubino titulado «Los monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal y los aborígenes ibéricos», que en realidad era un trabajo sobre arquitectura y no sobre arqueología, y que estaba más acorde con la orientación que en esos momentos comienza a tener su obra que se centraba hacia la arqueología artística o arqueología monumental.

4. Tubino y la arqueología artística

Como hemos dicho anteriormente, su relación con Juan de Dios de la Rada y Delgado y su participación en el *Museo Español de Antigüedades*, supusieron un cambio en el rumbo de los trabajos de Tubino, pues sus trabajos de arqueología se hicieron cada vez más escasos, frente a los que versan sobre la historia y la historia del arte, facetas que había cultivado durante su juventud y que nunca había abandonado completamente, como lo demuestra sus estudios sobre el palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid) que apareció publicado en 1881 en la serie de *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Este cambio también tuvo que ver con su ingreso como académico de número, por la Sección de Escultura, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con un discurso sobre «La Escultura Contemporánea», que es indicativo de las nuevas inquietudes intelectuales que pretendía cultivar Tubino. A partir de este momento se dedicó exclusivamente a la vida académica, al ser nombrado vocal de la Sección de Escultura y del Taller de Vaciados, temas a los que había dedicado algunos trabajos en Museo Español de Antigüedades (Tubino, 1873 y 1875), y a los que dedicará algunas obras posteriores (Ruiz, y Salas, *op. cit.*). Desde ese momento, y siempre siguiendo a M. Revuelta (Revuelta, *op. cit.*), su trabajo estuvo más orientado a esa institución incluso proponiendo a la Academia que edite su propia revista. Será el secretario de la comisión para su estudio y en tres años conseguirán presentar el primer número.

Entró a formar parte de la Comisión de Museos, donde demostró una preocupación muy similar a la que tienen los profesionales actuales sobre temas como el traslado de las obras, su préstamo, el embalaje, la instalación adecuada e incluso la publicidad de las mismas en forma de folletos e implicándose especialmente en el Reglamento de Museos desde 1879.

Asimismo, entró a formar parte de la Comisión Central de Museos y de la Comisión Central de Monumentos. La actividad desplegada en esta institución y recogida en las actas de las sesiones nos aportan, no solo sus opiniones, sugerencias y cargos desempeñados sino también los numerosísimos artículos publicados en el Boletín de la misma.

Gracias a estos cargos, pudo estrechar su amistad con Manuel de Assas y Ereño, Juan Facundo Riaño y de José Amador de los Ríos, miembros de la Comisión Central de Monumentos, que impulsaba la Arqueología Artística y Monumental, que se enseñaba en la Escuela Superior de Diplomática, y que está relacionada con las Bellas Artes: escultura, pintura y arquitectura (Maier, 2008b: 181). Además esta arqueología estaba relacionada con aquellos monumentos susceptibles de ser declarados nacionales por su alto valor histórico o histórico-artístico. A este período corresponde su obra *Estudios sobre el arte en España* (Tubino, 1886), así como numerosos trabajos manuscritos, hoy día perdidos, pero sobre los que tenemos referencia gracias a José Gestoso: «en aquellos libros que tantas veces me permitió registrar, hallábase mil pruebas de su entusiasmo y laboriosidad: tomadas al paso, diseminadas por todas sus hojas, confundidas las de un género con las de otro, notábase a primera vista un verdadero derroche de recuerdos artísticos, de datos históricos, de eruditísimas citas: paréceme tenerlos ante la vista; allí un precioso apunte tomado de fábricas visigodas, debajo la florida marquesina

de una iglesia ojival, más allá el fragmento de un ataurique sarraceno, la descripción de un códice, de un libro coral junto a la planta de una mezquita, y todos estos dibujos y esbozos, hechos algunos perfectamente, a fuerza de cariño y de constancia, sin maestro que lo hubiese enseñado a manejar el lápiz, enriquecidos á maravilla con sus sabias observaciones» (Gestoso, *op. cit.*: 8).

Hemos pretendido analizar en estas líneas la figura de Francisco María Tubino y Oliva a través de sus aportaciones en el mundo de la prehistoria, de la arqueología, de la historia y de la historia del arte, campos por los que siempre mantuvo su interés, aunque éste fuese variando en función de los cargos académicos que desempeñó a lo largo de su vida o de sus propias inquietudes vitales.

En cualquiera de los casos, y gracias a sus trabajos, fue uno de los personajes más activos en la España del segundo tercio del siglo XIX, donde mostró un gran interés por el patrimonio arqueológico e histórico español, como lo demuestran sus numerosas publicaciones en revistas y sus artículos periodísticos, buena muestra de todo ello fue su participación en la revista *Museo Español de Antigüedades*, la primera revista especializada en arqueología en nuestro país, donde fue el autor con más trabajos realizados, sobre los temas más diversos.

Bibliografía

Álvarez Rodríguez, M.ª V. (2015): *El pensamiento arquitectónico en España en el S. XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*. Salamanca: Universidad.

Ayarzagüena Sanz, M. (2004): «Francisco María Tubino y Oliva», *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912*. Zona Arqueológica, vol. 3, pp. 197-201.

Belén Deamos, M.ª (1991): «Apuntes para una historia de la arqueología andaluza: Francisco M. Tubino (1833-1888)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo IX, n.ºs 1-2, pp. 671-672.

– (2002): «Francisco María Tubino y la Arqueología prehistórica en España», *Arqueología fin de siglo. La arqueología española de la segunda mitad del Siglo* XIX. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. Sevilla: Universidad, pp. 43-60.

– (2013): «Tubino y Oliva, Francisco María». *Diccionario Biográfico Español*. Tomo XLVIII, Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 671-672.

Beltrán Fortes, J., y Belén Deamos, M.ª (2007): «La Arqueología en la Universidad de Sevilla. 1. El siglo XIX », *Las Instituciones en el origen y desarrollo de la Arqueología en España*. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. Sevilla: Universidad, pp. 93-142.

Callejo y Caballero, G. (1889): *Índice general bibliográfico de la obra intitulada Museo Español de Antigüedades*. Madrid.

Franco Mata, Á. (1993a): «Comisiones Científicas en España de 1868 a 1875», *De Gabinete a Museo. Tres Siglos de Historia*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 300-318.

– (1993b): «Las Comisiones Científicas del 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la ANABAD*, vol. 43, n.ºs 3-4, pp. 109-136.

García Gutiérrez, A. (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional. Sección Primera. Tomo I.* Madrid: Imprenta de Fortanet.

Gestoso Pérez, J. (1889): *Necrológica del Excmo. Señor D. Francisco María Tubino escrito en cumplimiento de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Tipografía de La Andalucía.

Jiménez Díez, J. A. (2002): *Historiografía de la Pre y Protohistoria de la Península Ibérica en el Siglo xix*. Madrid. Tesis Doctoral inédita. UCM.

Maier Allende, J. (2008a): *Noticias de Antigüedades de las Actas de Sesiones de la Real Academia de la Historia (1834-1874)*. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2008b): «La enseñanza de la Arqueología y sus maestros en la Escuela Superior de Diplomática», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 18, pp. 173-189.

Maier Allende, J., y Salas Álvarez, J. (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Andalucía: catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.

– (2007): «Los Inspectores de Antigüedades de la Real Academia de la Historia en Andalucía», *Las Instituciones en el origen y desarrollo de la Arqueología en España*. Edición de M. Belén Deamos y J. Beltrán Fortes. Sevilla: Universidad, pp. 175-238.

Mederos Martín, A. (2014): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. II (2), La crisis de la restauración (1868-1885)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid*, vol. 40, pp. 149-191.

Papí Rodes, C., y Martín Díaz, M. (2014): *El Museo Arqueológico Nacional en el Museo Español de Antigüedades*. [En línea]. Catálogos temáticos del MAN. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Disponible en: http://www.man.es/man/coleccion/catalogos-tematicos/manmea.html>. [Consulta: 28 de junio de 2017].

Peiró Martín, I., y Pasamar Alzuria, G. (2002): *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*. Madrid: AKAL, pp. 634-635.

Ramírez de Arellano, R. (1982): *Inventario-Catálogo Histórico Artístico de Córdoba*. Córdoba.

Revuelta Tubino, M. (1989): «Un académico olvidado: Francisco María Tubino a los cien años de su muerte (1833-1888)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. 68, pp. 59-102.

Romero Recio, M. (2006): «La arqueología en la enseñanza española durante el siglo xix: nuevas aportaciones a la luz de documentos inéditos», *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo xix*. Edición de J. Beltrán Fortes, B. Cacciotti y B. Palma. Sevilla: Universidad, pp. 581-601.

Rueda Muñoz de San Pedro, G. (1991): «Francisco María Tubino (1833-1888) y la Revista de Bellas Artes (1866-1888)», *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos xviii-xx)*. Coordinado por J. Arce y R. Olmos. Madrid: CSIC, pp. 59-63.

Ruiz Moreno, M.ª T. (2013): «La Pastora (Valencina de la Concepción, Sevilla): una historia desconocida», *El asentamiento prehistórico de Valencina de la Concepción (Sevilla): investigación y tutela en el 150 aniversario del Descubrimiento de La Pastora*. Edición de L. García Sanjuan, J. M. Vargas Jiménez, V. Hurtado Pérez, R. Cruz-Auñón Briones y M.ª T. Ruiz Moreno. Sevilla: SEHA, pp. 201-218.

Ruiz Moreno, M.ª T., y Salas Álvarez, J. (2017): «Francisco María Tubino y el arte y la arqueología de Grecia. Estudio de una relación olvidada», *150 años de Historia de la Arqueología: Teoría y método de una disciplina*. Edición de M. Ayarzagüena Sanz, G. Mora y J. Salas Álvarez. Madrid: SEHA, pp. 757-772.

Tubino y Oliva, F. M.ª (1864): *Murillo. Su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla.

– (1867a): «Arqueología Prehistórica», *Revista de Bellas Artes*, vol. 27, pp. 213-214.

– (1867b): «La arqueología prehistórica en la Real Academia de la Historia», *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, vol. II, pp. 20-29.

– (1867c): «Estudios sobre el Hombre Prehistórico en España», *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, vol. II, pp. 177-179.

– (1872): «Historia y progresos de la Arqueología Prehistórica», *Museo Español de Antigüedades*, t. I, pp. 1-21.

– (1873): «Escultura antigua. El bajo-relieve de Eleusis: Deméter, Triptolemo y Perséfone; vaciado en yeso del Museo Arqueológico Nacional, traído de Atenas por la Comisión Arqueológica de Oriente», *Museo Español de Antigüedades*, t. II, pp. 303-325.

– (1875): «Fragmentos del friso del Partenón representando las Panateneas, vaciados en yeso del Museo Arqueológico Nacional, traídos de Atenas por la Comisión Arqueológica de Oriente», *Museo Español de Antigüedades*, t. IV, pp. 41-57.

– (1876): «Los monumentos megalíticos de Andalucía, Extremadura y Portugal y los aborígenes ibérico», *Museo Español de Antigüedades*, t. VII, pp. 303-364.
– (1882): *Los mármoles de Pérgamo en el Museo de Berlín*. Real Academia de la Historia. Mss. 9-6382-1.
– (1882): «Exposición Internacional de Viena. La escultura», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. II, pp. 267-277.
– (1883): «Los mármoles de Pérgamo en el Museo de Berlín», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. III, pp. 198-208 y 226-238.
– (1886): *Estudios sobre el arte en España. La arquitectura hispano-visigoda y árabe española. El Alcázar de Sevilla. Una iglesia mozárabe*. Sevilla.

Vilanova y Piera, J., y Tubino y Oliva, F. M. (1871): *Viaje Científico a Dinamarca y Suecia, con motivo del Congreso Internacional Prehistórico, celebrado en Copenhague en 1869*. Madrid: Ministerio de Fomento.

Ponencia 3
Colecciones y proyectos de investigación

Arqueología y colecciones. Documentar en el MAN

Archaeology and collections. Document in the MAN

Alicia Rodero Riaza (alicia.rodero@mecd.es)
Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones. Museo Arqueológico Nacional

A mi padre, Agustín Rodero

Resumen: La revisión de la documentación del Archivo del Museo Arqueológico Nacional se demuestra imprescindible para alcanzar la información y ordenación necesarias de los fondos arqueológicos. Los dos yacimientos seleccionados, Cerro de los Santos (Albacete) y Villaricos (Almería), son dos casos opuestos con una documentación ingente. El primero es el ejemplo de diversos ingresos de piezas en diferentes momentos y las dificultades para aclarar el origen de cada una de las esculturas. En el segundo caso, la documentación ha servido para corroborar la ordenación de los materiales ya efectuada en sus orígenes.

Palabras clave: Archivo. Coleccionismo. Cerro de los Santos. Villaricos. Comisiones del MAN. Luis Siret.

Abstract: The review of the documentation of the Museo Arqueológico Nacional Archive is essential to reach the necessary information and order of the archaeological collection. The selected archaeological sites, Cerro de los Santos (Albacete) and Villaricos (Almería), are two contrasting scenaries huge documentation in both cases. The first case is the result of the deposit of single pieces in different moments, plus the fact of the difficulties for clarifying the origin of every sculpture. The second has proved the correct classification of the materials originally established.

Keywords: Archive. Collecting. Cerro de los Santos. Villaricos. MAN commissions. Luis Siret.

La legislación en vigor a finales del siglo XIX e inicios del XX permitía que los materiales arqueológicos exhumados en las excavaciones arqueológicas pudieran depositarse en el Museo Arqueológico Nacional. Ya con la Ley de Excavaciones y Antigüedades de 1911, en su artículo 12, se dice que era obligatorio entregar al menos duplicados de los objetos hallados al museo de la provincia. Paralelamente, se fueron creando esos museos provinciales, gracias a los Reales Decretos de 1901, 1913 y la Ley de 1933 de Patrimonio Artístico Nacional. La consecuencia fue la paulatina ausencia de ingresos en el MAN.

Las nuevas preguntas formuladas por la investigación arqueológica, la evolución del conocimiento y de las técnicas analíticas, hacen necesaria la renovación de los estudios y los análisis de las colecciones antiguas de los museos; situación ésta en parte potenciada por la falta de recursos generalizada para acometer nuevas excavaciones y trabajos de campo.

El MAN conserva una buena cantidad de materiales procedentes de recuperaciones más o menos sistemáticas, ya que incluso utilizando métodos avanzados para la época no se le puede considerar como excavaciones propiamente dichas y, por supuesto, por compra, donación o intercambio. Incluso los materiales sin contexto que se vuelven a estudiar en la actualidad están ofreciendo resultados más que aceptables que justifican sobradamente esta situación. Pongamos el ejemplo de las cerámicas griegas (Carmen Sánchez), de los exvotos ibéricos (Lourdes Prados), de las cerámicas de La Osera (Juan Jesús Padilla), metalografías, radiografías (IPCE), microscopio electrónico de barrido (Alicia Perea); análisis químicos de composiciones de diversos tipos de materiales, reproducciones en 3D y un largo etc.

En los últimos tiempos también se viene revalorizando el estudio documental que sobre las colecciones se conservan en los archivos de los museos, en el Archivo General de la Administración, en algunos públicos que desgraciadamente funcionan como privados, etc. Y esta cuestión va a ser el objetivo de la comunicación: analizar la documentación relativa a dos colecciones para ampliar el conocimiento que hasta la fecha se tenía de las mismas.

El primer caso se trata de la colección de escultura ibérica procedente del Cerro de los Santos formada por 753 piezas, de las que 322 son esculturas y 12 exvotos de bronce, en los que vamos a centrar este trabajo. En numerosas ocasiones estudiada, ha constituido un pozo sin fondo de opiniones a favor o en contra de su clasificación como piezas verdaderas o falsas, de clasificación estilística de las esculturas, etc.

Diversas fueron las intervenciones realizadas en el santuario desde finales del siglo XIX. Al principio se hicieron rebuscas sin más y, a continuación, se realizaron intervenciones por parte de C. Lasalde, T. Sáenz de Caño y M. Gómez; V. Juan y Amat; las Comisiones de técnicos del MAN que allí fueron enviados por el Ministerio de Fomento (J. A. de Malibrán, P. Savirón y Estevan y V. Ruiz Aguilera), tanto para excavar como para comprar; el dueño del terreno (el marqués de Valparaíso) y su administrador (J. A. Soriano). Gracias a que el MAN estuvo interesado desde el primer momento en aquellas esculturas, se generó una importante documentación, imprescindible para organizar los diversos ingresos de piezas, así como la pertenencia a uno u otro momento.

Expediente 1867/7: Donación del marqués de Monistrol.

Expediente 1871/82 A:
- R. O. de 20-III-1871. Primera Comisión científica a Yecla.
- R. O. de 3-X-1871. Segunda Comisión para continuar las excavaciones.
- 1-XI-1871. Donación de Carlos Lasalde.
- 26-XI-1871. Donación de V. Juan y Amat.
- 3-I-1872. Compra de piezas a V. Juan y Amat (de este listado no se identifica ninguna pieza).
- R. O. de 26-VII-1872. Tercera Comisión. Compra de piezas a V. Juan y Amat (ingreso 9-VIII-1872).
- 2-I-1873. Compra de piezas a Ignacio Miró.
- 31-III-1873. Donación Pedro González de Velasco.
- 1874. Compra a Pedro Sánchez.
- R. O. de 17 de junio de 1875. Cuarta Comisión. Compra de piezas a V. Juan y Amat.

Expediente 1885/10
- 1885. Compra a V. Juan y Amat.
- Expediente 1892/13
- 1892. Ingreso de la Colección Velasco, del Museo de Antropología.
- Expediente 1913/59
- 1913. Ingreso de piezas de la Colección Vives.
- Expediente 1941/86
- 1941. Intercambio de obras de arte con Francia.
- Expediente 1942/101
- 1942. Ingreso piezas de la Colección Velasco, del Museo de Antropología.
- Expediente 1954/22
- 1954. Depósito del Museo de Álava.

Aunque ya se había expuesto el Cerro de los Santos en el Casino de la Reina, primera sede del MAN creado en 1867, las primeras imágenes que tenemos ya en el actual edificio son de la Exposición Histórico Natural y Etnográfica de 1893 (fig. 1) y de la primera mitad del siglo xx (fig. 2).



Fig. 1. Exposición Histórico Natural y Etnográfica. 1893.

Durante la Guerra Civil, las piezas de la llamada Sala Ibérica se protegieron con diversos andamiajes en la Sala Egipcia[1] (fig. 3) y, tras la Guerra, se montó el

[1] La Dama de Elche es la reproducción realizada por I. Pinazo.



Fig. 2. Montaje anterior a 1936.



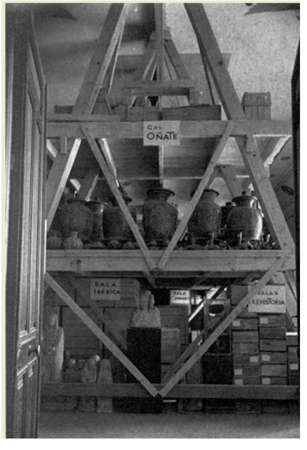


Fig. 3. Protección de las colecciones durante la Guerra Civil.



Fig. 4. Montaje del Museo Breve. 1940-1951.

llamado Museo Breve (1940-1951), en el que se colocó en lugar principal a la Gran Dama, junto a la reproducción de la Dama de Elche, entre otras esculturas (fig. 4).

Más tarde, entre 1952 y 1954, siendo director Joaquín María de Navascués y siguiendo sus instrucciones, se inaugura el nuevo montaje en el que la escultura ibérica ocupa la llamada Sala III, la misma que más tarde será la Sala XX del montaje de Almagro (1968) (fig. 5).

La numeración de las esculturas suponemos que se hizo en diversos momentos, dado que unas tienen n.^{os} de 3486 hasta el 3514, con piezas de la I y III Comisión; otras desde el 7503 al 7744, con piezas de diversas entradas en el MAN, además de todas las Comisiones; del 14467 al 14883: en este lote se incluyen

piezas compradas por la I Comisión: 14878[2] y 14879, con seguridad; además de congregar piezas de cerámica y algunos vasos de piedra. Por lo tanto se confirma que los diferentes lotes no se corresponden con los diversos momentos de ingreso.



Fig. 5. Escultura ibérica en la Sala III. 1952-1954.

Repasaremos a continuación algún caso singular que ha generado diversas confusiones en la bibliografía:

El 31-3-1873 Pedro Gonzalez Velasco regaló dos vaciados, 7511 y 7512, de cabezas mitradas.

El 2 de enero de 1873 el Museo compró la colección de Ignacio Miró. Además de la Gran Dama, ingresaron una serie de cabezas mitradas, entre ellas la 7510. Esta pieza forma parte del tradicional error de asignar estas cabezas a la colección de Cánovas del Castillo[3], o de confundir esta misma cabeza con la 7511, vaciado donado por el Dr. Velasco (Mélida, 1906: 64-65, fig. 2). En el año 1941, a propuesta José Perez de Barradas, director del Museo Etnológico, se trasladaron al MAN piezas prehistóricas de diversas colecciones. Entre otras, un grupo perteneciente a la colección del propio Dr. Velasco, entre las que se encontraba la cabeza 1941/91/1/8, cuyo yeso, 7511, ya había sido donado por el Dr. Velasco en 1873 (fig. 6).

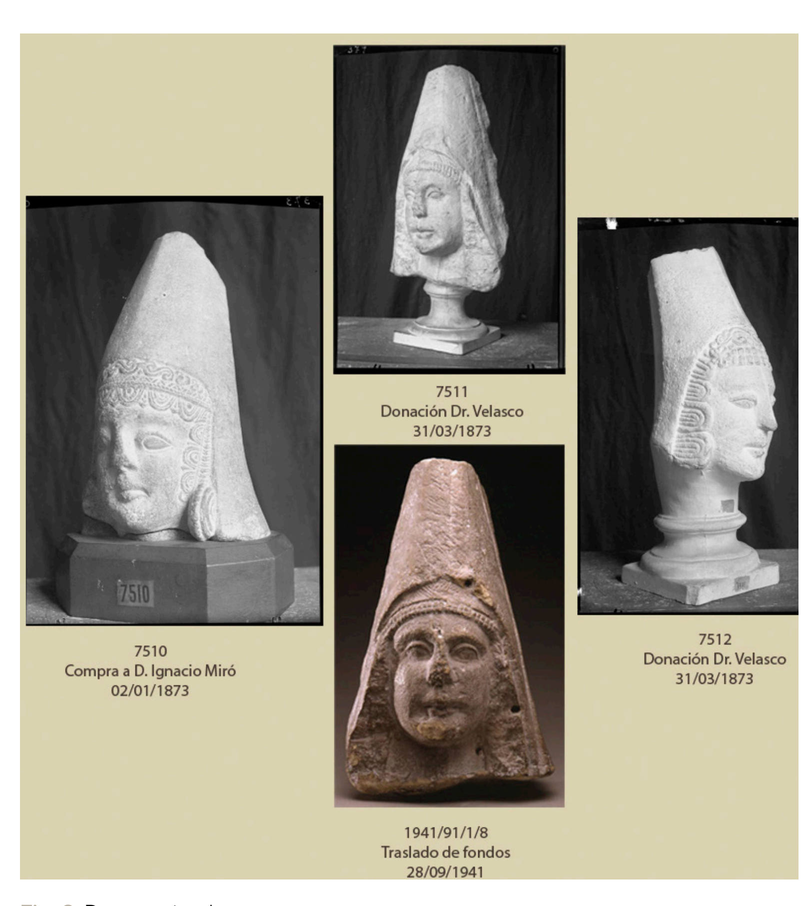


Fig. 6. Damas mitradas.

Fig. 6

2 El n.º 14878 del libro de inventario no corresponde con el reloj de sol.

3 Véase Chapa, 2017.



Fig. 7. Togados identificados en la Memoria de las excavaciones de los Padres Escolapios (1874).

Este grupo de piezas nunca tuvieron un n.º de inventario currens[4]. En su momento sí se inventariaron con los números D-97-1942 a D-104-1942, respondiendo a un n.º de orden dentro del año de ingreso de las piezas, numeración esta utilizada por Fernández de Avilés (1943: 374-375, figs. 17-19).

La identificación de piezas con los diversos momentos de ingreso se ha publicado en algunas ocasiones pero, pensamos, que corriendo demasiados riesgos.

De la Memoria de las excavaciones de los Padres Escolapios (1874), por las descripciones ofrecidas se pueden identificar los togados 3512, 7610, 7641 y 7651 o la figura 7598 hoy sin cabeza (fig. 7).

Del grupo de pequeños animales, en la *Memoria*… (1874: 39) se describen algunos caballitos, (7720, 7721 y 1871/82/20) o el jinete (7661), además de toros y caballos, indicando que son «mui pequeñas». De esas piezas, algunas pasaron a coleccionistas, que posteriormente vendieron al MAN en 1871 ó 1872 como Pedro Sanchez (n.º Inv. 7664) o V. Juan y Amat (n.º Inv. 7661)[5]. Según el Acta de donación de Lasalde[6], fueron siete los fragmentos ingresados en el MAN (fig. 8).

Otro caso es la fotografía del Colegio de las Escuelas Pías de Yecla. En la misma foto aparecen la Gran Dama vendida por Miró en 1873, la 3501 donada por Amat el 26 de noviembre de 1871, la 3505 y 3513 compradas por la I Comisión a Amat en septiembre de 1871 y la 3502 no figura o no se identifica, lo que es raro, en ningún listado de Savirón. Sí la publica Rada 1875: lám VI, 1, lo que indica que fue adquirida con posterioridad a la publicación de Savirón de 1875 (Mélida, *op. cit.*: 88) (fig. 9).

De las fotos antiguas que publicó P. Paris en 1903 (figs. 164 y 233), se ha escrito que fueron hechas tanto en la sede de los PP. Escolapios como en la casa del Sr. Soriano (López, 1994: 100). De la fig. 164 (fig. 10) se pueden identificar la cabeza 7626, que posiblemente para el montaje de 1954 se uniera al cuerpo procedente de las excavaciones realizadas en la II Comisión, y que Savirón publica sin cabeza (Savirón, 1875d: lám. 4, 14) y el brazo

4 Esta situación provocó que algunas piezas de esta colección hayan tenido diversas numeraciones durante fines del siglo XX. Actualmente están inventariadas con el año de la colección, el n.º de expediente dentro del año, el n.º de la colección y el n.º de orden dentro de la misma, 1941/91/1/1-8.
5 Expediente 1981/82-A del Archivo Histórico. MAN.
6 Expediente 1981/82-A del Archivo Histórico. MAN.



Fig. 8. Pequeños animales en la Memoria de las excavaciones de los Padres Escolapios (1874).



Fig. 9. Colegio de las Escuelas Pías de Yecla.



Fig. 10. P. Paris. 1903.

7731. De estas dos piezas desconocemos el momento de ingreso en el MAN. En cambio, la cabeza 38446 procedente de la colección de José Palao Marco, cura de la Concepción, fue comprada por P. Paris (*op. cit.*: 189, fig. 165) para el Museo de Louvre, de donde volvió con el intercambio de obras de arte entre España y Francia en el año 1941 (fig. 10).

De la segunda fotografía (fig. 11), la escultura 1941/91/1/7 pasó a pertenecer a la colección del Dr. Velasco y quizá la 7608 formara parte de las 13 esculturas donadas por Lasalde en 1871 (fig. 11).



Fig. 11. P. Paris. 1903.



Fig. 12. Piezas de la colección Vives. 1913.

Sin especificar a qué piezas se refiere, Fernandez de Avilés (1949: 65, nota 34) cita las colecciones de los Sres. Lasalde, Miró, González de Velasco, Vives, etc., como fuentes de ingreso. Para el caso de Vives, entre la documentación conservada en el MAN, en el expediente 1913/59, hemos localizado una fotografía[7] en la que se aprecia una cabeza de fácil identificación, la 7592, y en la parte inferior de la vitrina, una dama sedente y un relieve sin identificar. Ruiz Bremón (1987: 76) describe la pieza 7734 como perteneciente a esta colección, aunque desconocemos qué datos manejó, pues en nada se asemeja a la que aparece en la fotografía (fig. 12).

Ignoramos el motivo por el que algunas esculturas nunca llegaron a tener n.º currens o sus números se asignaron a piezas que no correspondía. En este caso, se han anulado números asignados en los años ochenta, que nada tenían que ver con los expedientes de ingreso originales. Este conjunto se ha inventariado con el expediente genérico de ingreso de la colección, 1871/82, pues tampoco conocemos a qué grupo original perteneció. Son 30 piezas, casi todas ellas fragmentos, salvo el relieve 1871/82/21. Un ejemplo es la mitra con inscripción, 1871/82/24. Según Mélida (*op. cit.*: 66, n.os 41-43) su n.º de inventario era el 7729, al igual que lo indica el Libro de Inventario del Museo. Este n.º corresponde en actualidad a una damita que ingresó en el Museo en el año 1872. La mitra, en cambio, ingresó en 1875, comprada por la IV Comisión a Yecla, motivo por el cual, también según Mélida, no fue publicada por Rada en su Discurso de ingreso a la Academia de la Historia (1875) (fig. 13).

En cuanto a cuestiones inesperadas, se puede citar la cabeza 1871/82/50 (fig. 14), hoy en día depositada en el Museo de Albacete. Teniendo en cuenta la minuciosidad con la que se hizo el topográfico por encargo del director, el Sr. Navascues, al Sr. Vázquez de Parga[8] en el

---

7 1913/59/FF00013.
8 1955/60/FD00003(030A).

año 1955, resulta curioso que la pieza n.º 6 no tenga n.º de inventario. La foto se volvió a positivar en el año 1966, según consta en un sello en el reverso y anotado por Fernández de Avilés: pieza n.º 6: «Torredonjimeno ¿176? [F. de A.]». Pieza dada como procedente del Cerro de los Santos, tanto en la *Guía del Museo Arqueológico Nacional* del año 1954 (p. 34), como en la de 1965 (p. 22), se describe como procedente de Torredonjimeno, Jaén.



Fig. 13. Errores de los números de inventario.

Sala III

	Inv.º	Clichés	
h. 2-10	104-1942	2400. 2408	Frag. fig. femen.
11	7604	3963	Torso fem. acéfalo
12	7643	3000.3004-5	Fig. masc. "
13	7684		Mano
h.3-1	7708		Cabeza masc.
2	7578		" "
3	7579		Mitad fig. fem.
4	7545		Cabeza fem.
5	7521		Busto femen.
6	7560		" masc.
7	7544		Cabeza "
8	7537		" "
9	7637	2996.3067	Frag. fig. masc.
10	7641	4594	Fig. masc.
11	7639	3062	Frag. ofer. fem.
h.4-1			
2	215-1941		Frag. guerrero
3	214-1941	8100	Relieve: el beso
4	199-1941	6830	Busto
5	201-1941	6904	Cabeza. Redobán
6	176	5866	" masc.
h.5-1	7552		Cabeza masc.

ALBUM DE VAZQUEZ DE PARGA.
HORNACINA 4, Nº 6.
CABEZA 1871/82/50

Fig. 14. Cabeza 1871/82/50, posiblemente procedente de Torredonjimeno (Jaén).

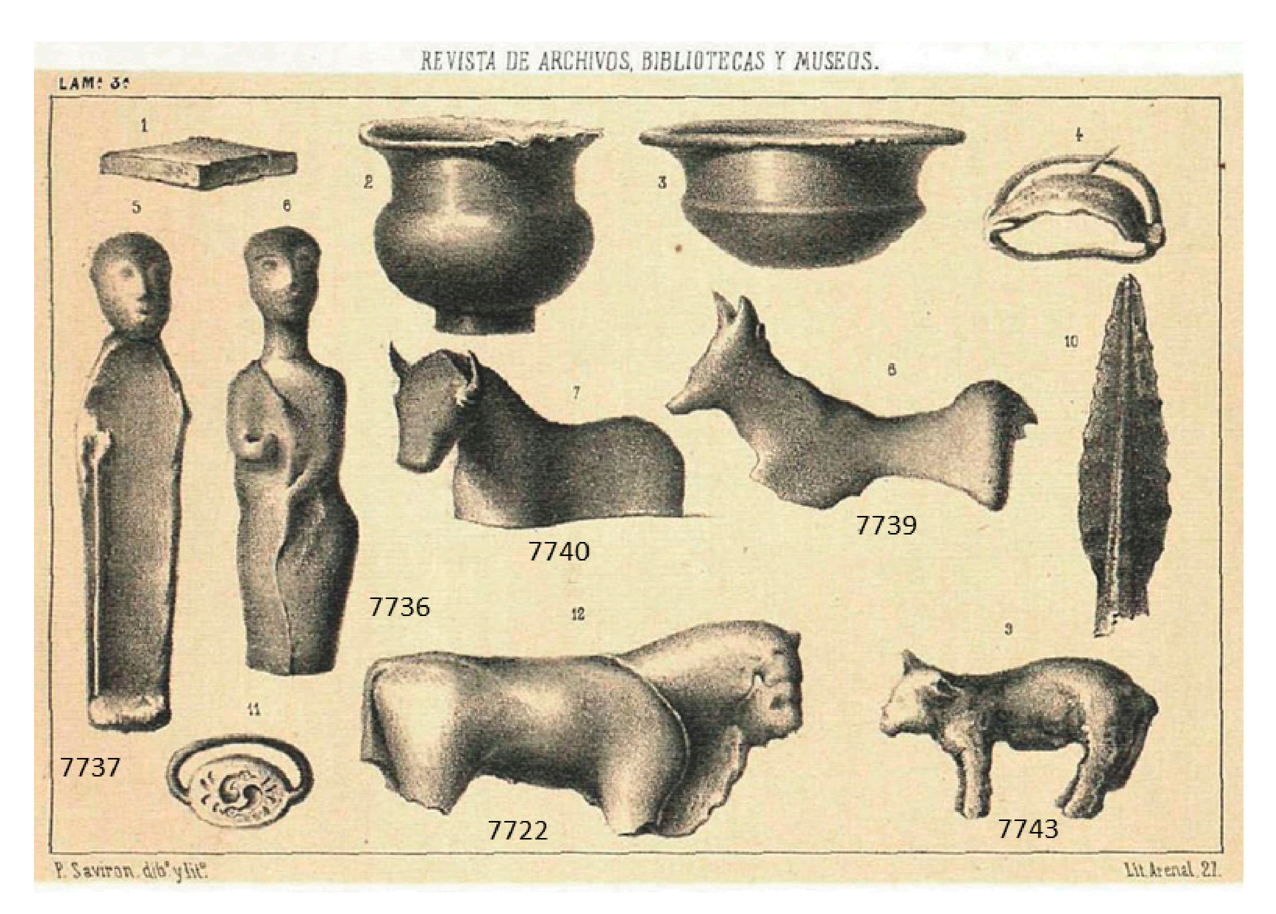


Fig. 15. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 1875. vol. V, n.º 12.

En cuanto a los exvotos de bronce, con seguridad hay cinco (n.os Inv. 7722[9], 7736, 7737, 7739, 7740 y 7443) procedentes de la excavación practicada en la II Comisión (Savirón, 1875c: lám. 3, n.os 5, 6, 7, 8, 9 y 12) (fig. 15).

El resto de las piezas 3516, 3517, 7738, 7741, 7742 y 7744, aparecen citadas en el inventario de Aguilera y Savirón (exp. 1871/82-A: 33) como compradas a jornaleros en la II Comisión por último, en 1867 el marqués de Monistrol donó el exvoto 3515[10].

El segundo caso en el que voy a centrarme es la necrópolis de Villaricos, excavación dirigida por el ingeniero Luis Siret y llevada a cabo en su mayoría por su capataz Pedro Flores. No nos centraremos en ambas personalidades ya descritas en innumerables trabajos, pero sí en la documentación generada por ambos. La necrópolis fue excavada entre 1890 y 1910 y en ella se identificaron 1842 tumbas, con una amplia cronología que abarca desde la presencia fenicia hasta la Antigüedad Tardía.

9 N.º 7722: caliza.

10 Paulatinamente se irá aumentando el número de piezas accesibles en CERES (http://ceres.mcu.es/pages/Main), procedentes del Cerro de los Santos.




Fig. 16. Montaje de la Sala E.

A partir del año 1914 comenzaron las gestiones para la donación de la llamada Colección Siret, que se hizo efectiva en 1928, por R. O. publicada en la *Gaceta de Madrid* con destino al Museo Arqueológico Nacional[11].

Los primeros materiales que ingresaron en 1931 son los que habían figurado en la Sala VI: Colonizaciones fenicio-cartaginesa y griega de *El Arte en España*, de la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Choca la «pobreza» de los materiales expuestos y la falta de precisión en cuanto al contenido de las tumbas[12]. En 1934, año de fallecimiento de Siret, se reciben los 54 cajones que componían la primera remesa de la colección. Las siguientes remesas no llegarían hasta los meses de julio y agosto de 1935.

Hasta 1952, tras el paréntesis de la Guerra Civil, no se empezaron las tareas de desembalaje de la colección, disponiéndose en la que a partir de este momento se llamaría Sala E (fig. 16), con motivo de la celebración del IV Congreso Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas, en abril de abril de 1954, haciéndose un montaje provisional en el llamado vestíbulo, en donde se expuso una parte relativamente representativa de la colección, y la mayoría quedó en las salas de depósito del momento (Navascués, 1954: 184 y 190).

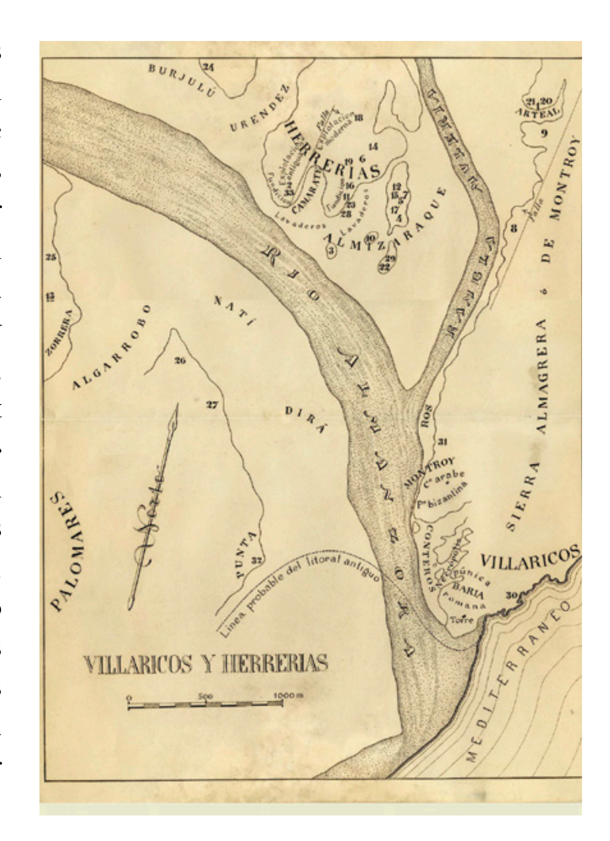
Una vez más tenemos que destacar la importancia de la documentación generada por Luis Siret y su capataz Pedro Flores, que ha permitido la ordenación de los materiales arqueológicos, casi en su totalidad. La planimetría ha permitido la ubicación de las tumbas. A partir de los planos generales, se conservan los planos en papel milimetrado en donde se ubican las cuadrículas de 40 x 30 m identificadas con las letras A, B, C, etc. y el cuaderno en el que ordena las tumbas por parcelas (fig. 17).

Existe también un cuaderno de anillas, en el que dedica cada una de sus páginas exclusivamente a aquellos enterramientos en los que aparecieron huevos de avestruz. Realiza un croquis de cada tumba, explica qué huevos han aparecido y en caso de que estén decorados, hace un pequeño croquis (fig. 18).

---

11 Madrigal; Manso, y Rodero, 2010: 87.
12 Bosch-Gimpera, 1929: 169-170.

Esta información la extraía de los cuadernos de Flores (51 en total), en los que él a veces también hacía anotaciones, como puede verse para las tumbas 441 y 442 (fig. 19). Los diarios de Pedro Flores, en realidad escritos por sus hijos José y Lucas Flores Soler al dictado del padre, contienen el n.º de la tumba, la fecha en la que se excavó, una breve descripción y una relación de los objetos hallados. Además, están los dos cuadernos escritos por Louis Siret denominados por él mismo «Mojacar-Villaricos» y «Villaricos» (ambos cuadernos de papel milimetrado le permitieron dibujar a escala los alzados y las plantas de las tumbas más relevantes, además de algunos materiales aparecidos dentro de ellas, así como anotaciones relativas a los materiales utilizados en las terminaciones de las tumbas, todas ellas en francés) constituyen la documentación fundamental para comprender el desarrollo de la necrópolis[13].



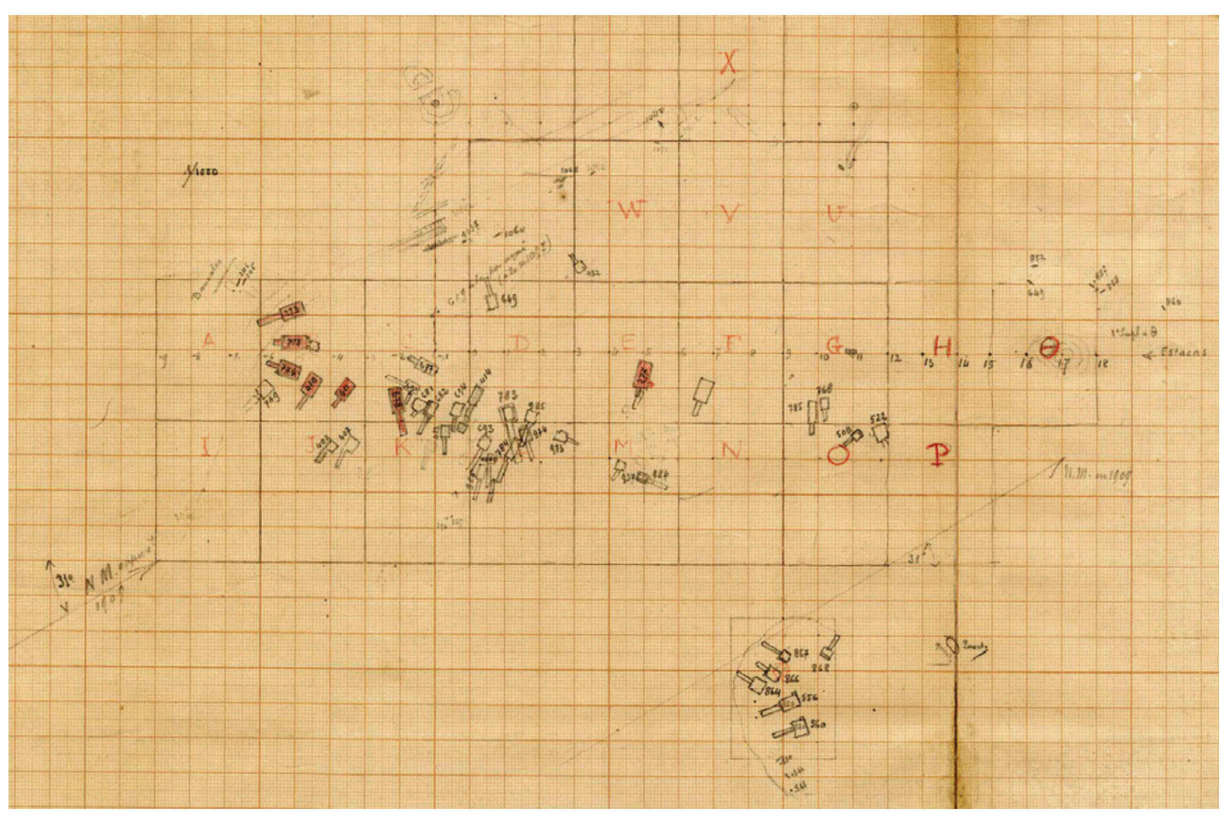
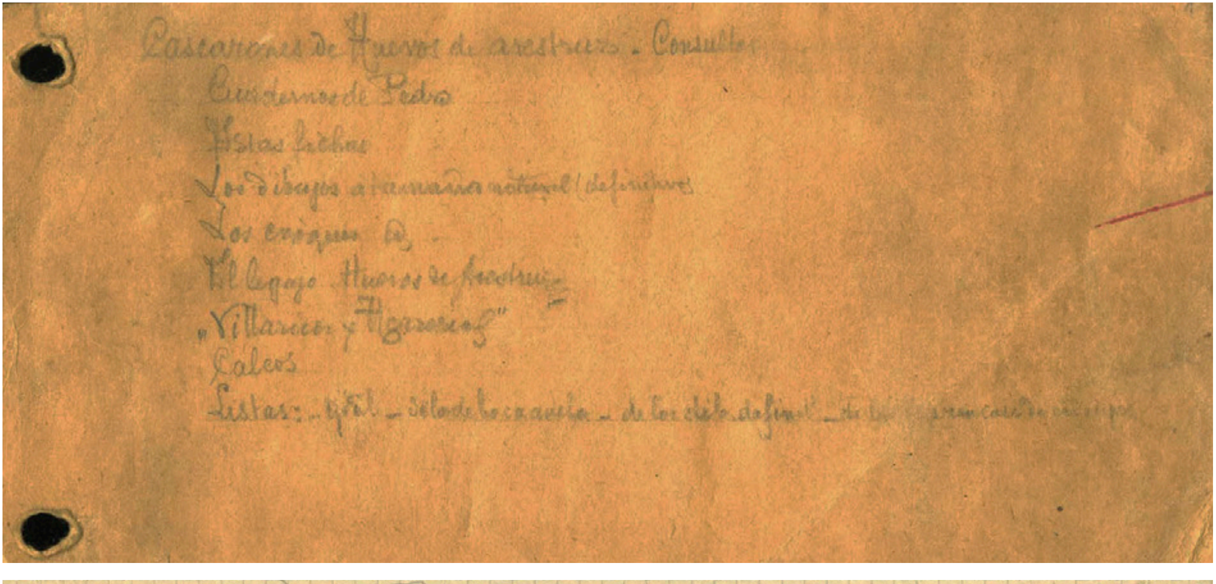


Fig. 17. Planos generales de Villaricos realizados por L. Siret.

[13] Madrigal; Manso, y Rodero, *op. cit.*: figs. 4, 5 y 7.



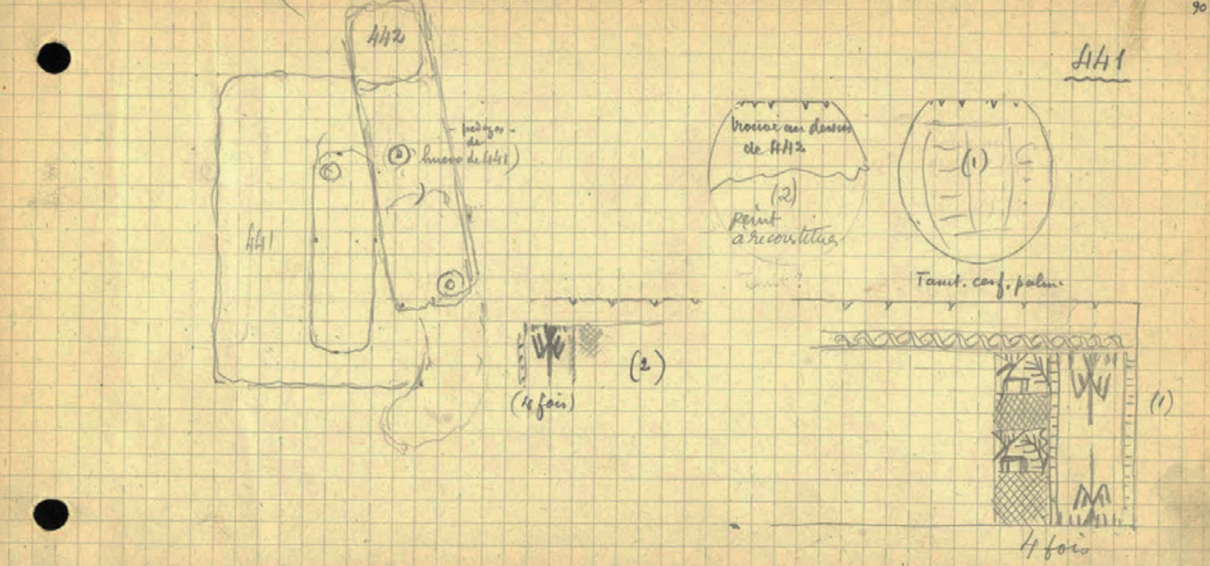
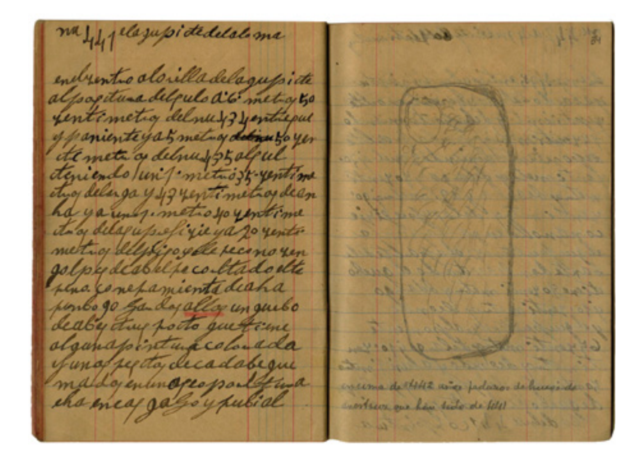


Fig. 18. Cuaderno específico para los huevos procedentes de la necrópolis de Villaricos, de L. Siret.

Además de la acrópolis y necrópolis, también dedicó su trabajo al estudio del Santuario, ubicado en el cerro de Montroy. Dedicó un cuaderno específico a esta cuestión, además de clasificar las terracotas por tipos (fig. 20). Dicho santuario estaba compuesto por un espacio al aire libre, una *favissa* o fosa rectangular revestida de yeso donde se depositaron terracotas como ofrendas, y una posible cueva para albergar funciones de culto. Las terracotas, cuyo origen se sitúa en Sicilia, son mayoritariamente cabezas femeninas realizadas a molde, huecas, llamados pebeteros o quemaperfumes, que rematan en su parte inferior con el borde de la túnica, sujeto a veces con un broche o fíbula, y en la parte superior se cubre la cabeza con un kalathos, a veces decorado con aves que picotean tres frutos, y otras con un velo desplegado. Los pebeteros de Villaricos no presentan restos de combustión en la cazoleta superior, por lo que se piensa en un uso como exvoto u ofrenda para Tanit o Demeter-Kore, relacionadas con la fecundidad y la protección más allá de la muerte. Otro grupo representa al dios Bes (divinidad adoptada por el panteón fenico-púnico desde Egipto, protector de los



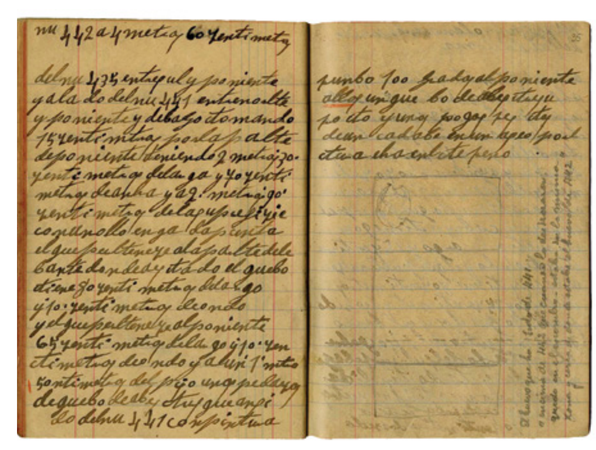




Fig. 19. Cuaderno 11 de P. Flores. Tumbas 441 y 442.

mortales y de la casa como dios familiar, para alejar a los malos espíritus). Además de estos objetos que sin duda precisaban de un cierto nivel adquisitivo, también se debían depositar otros vasos cerámicos y contenedores de vino, aceite o leche, con los que se realizaban libaciones.

Hasta aquí queda expuesta, pienso, firmemente, la idea de la necesidad de seguir investigando en nuestros archivos. La tarea no siempre es fácil, pero los resultados obtenidos afianzan la necesidad expuesta en estas breves líneas.

Madrid, 2017.

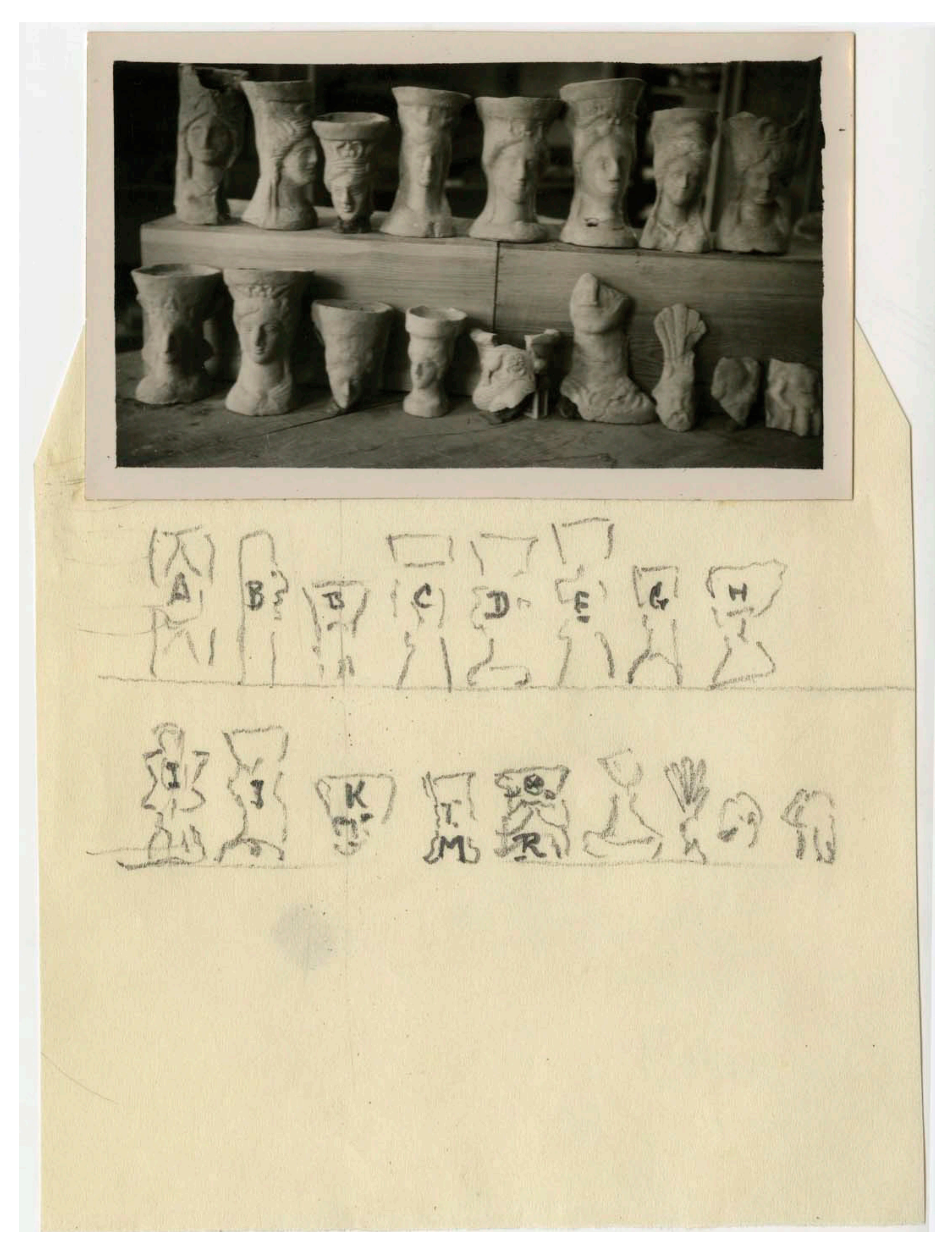


Fig. 20. Clasificación de terracotas de la Favissa del cerro de Montroy.

Bibliografía

López Azorín, F. (1994): *Yecla y el padre Lasalde*. Murcia: Universidad y Yecla: Instituto Municipal de Cultura, Ayuntamiento.

Bosch-Gimpera, P. (1929): *El arte en España*. Guía de la Sección España Primitiva del Museo del Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona. Barcelona: Herma A.G.

Chapa Brunet, M.ª T. (2017): «Una biografía confusa: la cabeza femenina del Cerro de los Santos en la colección Mateu del Castell de Peralada (Girona)». *Homenaje a la profesroa Carmen Aranegui Gascó*. Edición de F. Arasa i Gil y Consuelo Mata Parreño. *Saguntum* extra 19, pp. 141-142.

Chapa Brunet, M.ª T., y González Alcalde, J. (2013): «Las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos en la Exposición Universal de Viena (1873)», *Lucentum*, 32, pp. 115-130.

Fernández de Avilés, A. (1943): «Escultura del Cerro de los Santos. La Colección Velasco en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arqueología*, XVI, pp. 361-387.

– (1949): «Las primeras investigaciones en El Cerro de los Santos (1860-1870) (Cuestiones de puntualización)», *BSAA*, XV, fascículos XLIX-L. Valladolid: C.S.I.C. y Universidad de Valladolid.

Madrigal Belinchón, A.; Manso Martín, E., y Rodero Riaza, A. (2010): «La documentación histórico-arqueológica de la colección Siret sobre la necrópolis de Villaricos (Almería)». *La tutela del patrimonio prehistórico. Congreso de Prehistoria de Andalucía, 1, Antequera*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 87-96.

Mélida y Alinari, J. R. (1906): *Las Esculturas del Cerro de los Santos: cuestión de autenticidad*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Navascués y de Juan, J. M.ª de (1954 y 1965): *Museo Arqueológico Nacional*. Guía de los Museos de España, I. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Paris, P. (1903): *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Paris: E. Leroux.

PP. Escolapios de Yecla (1874): *Memoria sobre las notables escavaciones hechas en el Cerro de los Santos*. Madrid: Limia y Urosa.

Rada y Delgado, J. de D. de la (1871): *Antigüedades del Cerro de los Santos en el* término de Montealegre. Discurso leído ante la Academia de la Historia. Madrid: T. Fontanet.

Ruiz Bremón, M. (1875): *El santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Madrid: Universidad Complutense.

Savirón Esteban, P. (1875a): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 8., pp. 125-129.

– (1875b): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 10, pp. 161-164.

– (1875c): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 12, pp. 193-197.

– (1875d): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 14, pp. 229-234.

– (1875e): «Noticias de varias excavaciones en el Cerro de los Santos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. V, n.º 15, pp. 245-247.

Siret, L. (1906): *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes. Memoria descriptiva e histórica*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Comunicaciones de la Ponencia 3

Los inicios de la conservación-restauración en los museos arqueológicos españoles

The beginnings of conservation-restoration in spanish archaeological museums

Carmen Dávila Buitrón (carmendavila@escrbc.com)
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
M.ª Antonia Moreno Cifuentes[1] (antoniamorenoc@gmail.com)

Resumen: La cuestión de la conservación-restauración en los museos ha sido tradicionalmente olvidada o relegada tras otras funciones consideradas de mayor relevancia. Esto ha ocurrido de forma más acusada en el caso de los museos arqueológicos, ya que la restauración de estos materiales es menos vistosa y perceptible que la de cuadros o esculturas. Por estos motivos, la investigación de la historia de la restauración de los bienes arqueológicos en los museos apenas se ha desarrollado, siendo casi inexistente la literatura científica sobre este tema.

En el Museo Arqueológico Nacional puede constatarse la presencia de restauradores profesionales desde su fundación en 1867. Sin embargo, en los museos arqueológicos provinciales esta actividad no se desarrolló en época tan temprana, excepto en el de Barcelona, pero resulta interesantísimo ver cómo fueron instalando sus propios talleres.

Palabras clave: Historia de la restauración. Conservadores-restauradores. Talleres y laboratorios de restauración. Museos provinciales.

Abstract: The question of conservation-restoration in museums has traditionally been forgotten or relegated to other functions considered more relevant. This has occurred even more acutely in the case of archaeological museums, since the restoration of this kind of materials is less showy and perceptible than the one that refers to pictures or sculptures. For these reasons, the investigation of the history of the restoration of archaeological artifacts in museums has hardly been developed and scientific literature is almost nonexistent.

In the Museo Arqueológico Nacional the presence of professional restorers can be verified since its foundation in 1867. However, in the Provincial Archaeological Museums this activity did not take place so early, except in Barcelona, but it is interesting to see how these museums installed their own workshops.

1 Restauradora del Museo Arqueológico Nacional entre 1992 y 2016.

Keywords: History of restoration. Conservators. Restorers. Workshops and restoration laboratories. Provincial museums.

Introducción

La investigación de la historia de la restauración de los bienes arqueológicos y del desempeño de esta actividad en los museos apenas se ha desarrollado, siendo prácticamente inexistentes las publicaciones que sobre este aspecto pueden encontrarse en la literatura científica.

Sin embargo, existe una rica documentación en los archivos de las instituciones y referencias en la bibliografía, de las que pueden extraerse datos importantes sobre esta disciplina. En este sentido, las autoras de este trabajo ya publicaron dos artículos sobre la historia de la restauración en el Museo Arqueológico Nacional: «El Laboratorio de Restauración del MAN», en 1993, y «Estudio de antiguas intervenciones de restauración en los diferentes tipos de objetos, llevadas a cabo en el Museo Arqueológico Nacional desde su fundación. Evolución de los criterios y productos empleados», en 1995; además está en proceso de publicación la tesis de C. Dávila sobre este tema, defendida en 2016 en la Universidad Autónoma de Madrid, de la que se incluyen aquí algunos datos. En los últimos años, iniciativas como *Konservieren oder Restaurieren: die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute* (Bentz, y Kästner, 2007)*; Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo* (Alconzo, 2007)*, o el coloquio L'Europe du vase antique: collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIII*[e] *et XIX*[e] *siècle*s (Bourgeois, y Denoyelle, 2013) demuestran el cada vez más creciente interés de restauradores y arqueólogos por la historia de la restauración de estos materiales y por sus protagonistas.

Antecedentes

Los primeros laboratorios de restauración se crearon en los museos de pinturas, en donde el trabajo era realizado por artistas que fueron desarrollando las técnicas necesarias desde finales del siglo XIX. En los museos europeos, como el Louvre, se contrató a restauradores prácticamente desde su fundación y en el Real Museo de Pintura y Escultura (Museo del Prado desde 1869) se creó la Sala de Restauración en 1827, con tres plazas de restaurador (Macarrón, 2002).

La intervención sobre materiales arqueológicos fue algo más tardía, y se produjo a partir de su reconocimiento como objetos de estudio, asociada especialmente a la restauración científica. Esta tendencia se plasmó en el ámbito europeo en la creación de laboratorios en los museos más importantes, por parte de especialistas en química y física. El primero fue fundado en 1888 en Berlín por el Dr. Rathgen y en la primera década del siglo siguiente, Rosemberg montó el laboratorio del Museo Nacional de Dinamarca, en Copenhague; pero el más antiguo que aún subsiste es el del Museo Británico, creado en 1920 con el Dr. Scott al frente.

El Museo Arqueológico Nacional español fue uno de los primeros en contar con restauradores profesionales, ya que puede constatarse su presencia desde su fundación en 1867. Por otro lado, en los museos arqueológicos provinciales esta actividad no se desarrolló en época tan temprana pero poco a poco fueron organizando sus propios talleres-laboratorios y dotándolos de personal.

Podemos diferenciar tres grandes periodos de tiempo en lo que se refiere a la evolución de la conservación-restauración en los museos arqueológicos españoles: desde que se crearon en 1867 hasta los años treinta del siglo siguiente, en que comenzaron a extenderse los nuevos criterios museográficos, y desde este momento hasta los años setenta, momento en que comienzan a trabajar los restauradores titulados y se va desarrollando el uso de los nuevos productos plásticos.

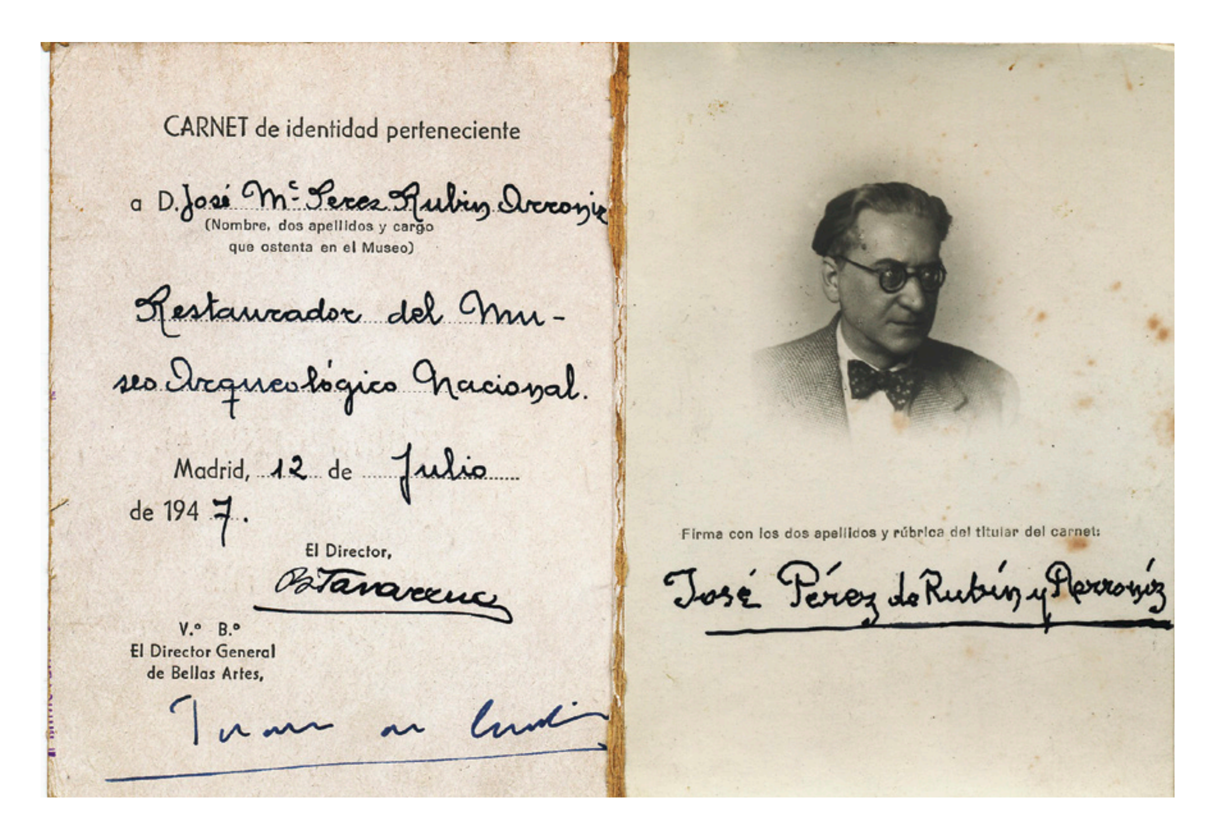
Los inicios de la restauración arqueológica en España (1867-1930)

El Museo Arqueológico Nacional

El Arqueológico fue pionero en la introducción de la técnica de la restauración prácticamente desde su fundación aunque los datos de esta primera época son escasos. En el Archivo (exp. P1868/109-A) aparece una referencia al nombramiento de don Pascual Toledo como restaurador del Museo Arqueológico Nacional pero, por las frecuentes peticiones de plazas fijas para los restauradores en esa época, se puede inferir que se realizaban contrataciones temporales para trabajos específicos. La siguiente mención aparece citada en la obra de Rada y Delgado y Malibrán (1871: 44), cuando indica que en 1871 se «llamó al ingenioso restaurador del Museo, D. Ceferino Díaz» para arrancar el *Mosaico de las Estaciones* de Palencia, lo que supone uno de los primeros arranques de mosaico documentados.

En 1873 el director don Antonio García Gutiérrez solicitó por primera vez al Director General de Instrucción Pública la creación de una plaza fija de restaurador para el Museo Arqueológico Nacional, debido al aumento de las colecciones y al «estado de deterioro en que por su misma antigüedad se encuentran la mayor parte de los objetos, hacen necesaria una constante restauración, que pagada por piezas u objetos resulta mucho más gravosa que si tuviera el establecimiento un restaurador de plantilla fija, con obligación de hacer todas las restauraciones del Museo».

La respuesta fue negativa, a causa de la falta de presupuesto (A-MAN, 1874/35-A), aunque podían seguir encargándosele puntualmente los trabajos necesarios como se había hecho hasta el momento (A-MAN, 1873/51). En 1875 se nombró a don Manuel Padilla y Álvarez «Restaurador de armas antiguas y objetos de hierro y acero del MAN», también sin sueldo, lo que implicaba bastante nivel de especialización. Finalmente, en 1875 se creó la primera plaza fija de Restaurador del Museo Arqueológico, nombrando a don Francisco Contreras y Muñoz (A- MAN expediente personal de Fco. Contreras, Cj. 54). A partir de ese año, la lista de restauradores se sucede de forma ininterrumpida hasta la actualidad, aunque el Archivo no está completo y muchos de



CARNET de identidad perteneciente

a D. José M.ª Perez Rubín Arroniz
(Nombre, dos apellidos y cargo
que ostenta en el Museo)

Restaurador del Museo Arqueológico Nacional.

Madrid, 12 de Julio
de 1947.

El Director,

V.º B.º
El Director General
de Bellas Artes,

Firma con los dos apellidos y rúbrica del titular del carnet:

José Pérez de Rubín y Arroniz

Fig. 1. Carnet de José M.ª Pérez-Rubín, escultor y restaurador del MAN entre 1920 y 1961 (A-MAN, exp. personal, Cj. 53).

ellos carecen de expediente personal. En 1908, se creó la segunda plaza de restauración de materiales arqueológicos.

Había importantes diferencias entre los distintos restauradores, tanto en su formación como en sus trayectorias curriculares y laborales. La inexistencia de escuelas o centros donde se pudiera estudiar la profesión sería una de las principales causas. Así, todos ellos eran autodidactas y la mayoría provenían del mundo del arte o la artesanía; otros fueron seleccionados por su habilidad manual y empezaron como auxiliares, aprendiendo la profesión ya en el Museo. El primer titular, Contreras y Muñoz (1875-1882), fue antes restaurador «del antiguo Alcázar de Sevilla, Colaborador de la magnífica obra publicada a expensas del Estado con el título *Monumentos arquitectónicos de España* y autor de infinitas obras y modelos de antigüedades» (A-MAN, 1873/51).

Otros poseían suficiente formación para ascender a cargos superiores, como don Julián Jiménez (1883-1887), que cesó en su puesto de restaurador del Museo Arqueológico para tomar posesión del de conservador del Museo Nacional de Pintura y Escultura (A-MAN, exp. personal, Cj. 54), o don Rafael Hidalgo de Caviedes (1895-1896) que, además de ser un pintor reconocido[2], en 1898 fue nombrado conservador y subdirector del Museo de Arte

2 Estudió pintura en Córdoba con don Rafael Romero (padre del pintor Romero de Torres) y en la Academia de Bellas Artes de Madrid, con don Federico de Madrazo. En los años ochenta del siglo pasado se celebró una exposición sobre la obra de este artista, junto con la de sus hijos, Rafael e Hipólito (datos aportados por doña Constanza Rodríguez Segovia, que realizó su Memoria de Licenciatura en 1987 sobre esta familia de artistas. Fac. Geografía e Historia, UCM).

Moderno (Ferrer, 1994: 405). También don José Díaz Molina (1901-1912) fue un notable artista, miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (A-MAN, 1912/67) y catedrático interino de Dibujo del Instituto de Almería (AGA, Educación y Ciencia, Caja 14748, A91). Don José M.ª Pérez-Rubín y Arróniz (1920-1961), por su parte, fue profesor de Dibujo y Modelado por la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado (fig. 1). En el extremo contrario se puede citar a don Laureano Manzano (1888-1898), que dejó su plaza vacante para ascender a conserje del MAN, con un sueldo de tres mil pesetas, exactamente el doble que el de un restaurador en el mismo año (A-MAN, 1898/16), dato que constituye un excelente indicativo de la enorme diferencia existente entonces entre la responsabilidad y características del puesto y la retribución pecuniaria que le correspondía. También don José Díaz Galán (1912-1957) adolecía de una formación adecuada, ya que su profesión era la de electricista, pero más tarde aprobó los estudios en la Escuela Central de Artes e Industrias de Madrid, según consta en su Hoja de Servicios (A-MAN, exp. Personal, Cj. 53).

Cuando era necesario tratar objetos de otra naturaleza se contrataba a especialistas en la materia específica, de lo que existen varios ejemplos. Los primeros que aparecen documentados son los hermanos Donaire –doña Jerónima y don Jenaro–, tapiceros, que fueron contratados en 1876 para «recomponer» los tapices procedentes de las monjas Teresas (A-MAN, exp. personal, Cj. 54) (Dávila, y Moreno, 1993: 158); hay que destacar que ella fue la primera mujer restauradora de la que se tiene noticia, al menos en el Museo Arqueológico Nacional. Don José Lamela y Azcurruñaga, contratado en 1889, se dedicaba a la restauración de porcelanas, muebles y otros objetos (A-MAN, exp. Personal, Cj. 54) (fig. 2).



Fig. 2. Tarjeta de visita de don José Lamela, restaurador del Museo Arqueológico en 1889 (A-MAN, exp. personal, Cj. 54).

Pocos datos existen sobre los espacios donde desarrollaban su trabajo, **talleres o laboratorios**. En el Museo Arqueológico Nacional se previó la creación de un taller de restauración prácticamente desde sus primeros momentos, en la sede inicial del Casino de la Reina. Siendo director don José Amador de los Ríos (1968), «edificóse un pabellón suizo con destino a los trabajos de restauración» (Rada y Delgado, 1876: 13). La falta de espacio general hizo que este local no pudiera ser destinado al fin previsto, ya que en 1872 (Marcos, 1993) tuvo que incorporarse al espacio expositivo: «todos los objetos del primer grupo (Prehistoria) están colocados en un pabellón construido cerca del antiguo palacio, pabellón que se edificó en tiempo del Sr. Amador de los Ríos, como se ha indicado, para los trabajos de restauración, pero que la necesidad de habilitar locales ha sido la causa de que se aproveche para el uso a que se halla destinado» (Rada y Delgado, *op. cit.*: 36).

En esa época lo más probable es que las restauraciones se llevaran a cabo en las propias salas de exposición, como deja traslucir una carta de Contreras, fechada en 1875, en la que se dirigía al Director para «pedirle un local necesario para desempeñar el cargo que le ha sido confiado sin molestias para el público, con materiales y útiles necesarios para los trabajos encomendados y los del futuro» (A-MAN, 1875/46-A).

En el nuevo edificio de la calle Serrano se planificó un espacio para «gabinete de preparación y restauración del Museo Arqueológico» (A-MAN, 1894/25) aunque de nuevo no debió de llegar a materializarse, dadas las quejas de los restauradores al respecto, que seguían solicitando un local con la «amplitud, e independencia» necesarias (A-MAN, 1895/23). De hecho, se conservan en el Archivo unos croquis del plano del Museo, que hemos podido fechar entre 1895 y 1911, en los que se ubicaba el taller de restauración en unos retretes de la crujía norte en la planta principal (fig. 3).

Sobre los **tratamientos** que en ese momento se realizaban tampoco hay documentación, más allá de la que pueda extraerse de las propias piezas restauradas entonces. aunque la inexistencia de gran parte de aquellos productos en la actualidad y sus procesos

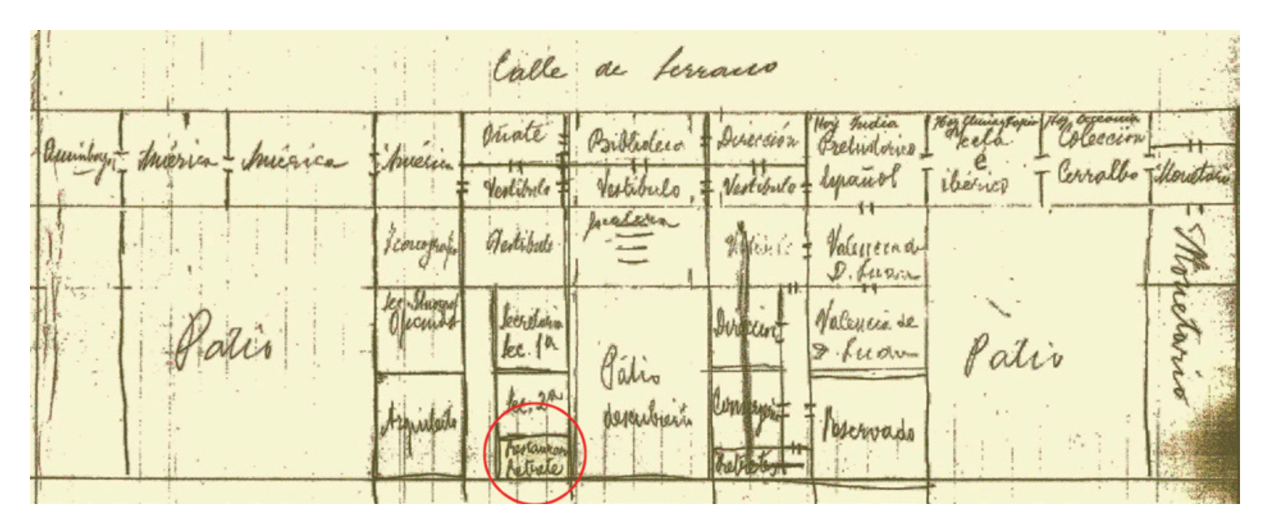


Fig. 3. «Proyecto de distribución de varias de las colecciones con motivo del ingreso de la del Sr. Marqués de Cerralbo», en el que aparece el taller de restauración ubicado en los retretes de la crujía norte del Patio de la Virgen (A. MAN).

de envejecimiento en muchos casos los hacen irreconocibles. Dado que los restauradores carecían de formación específica, en general empleaban técnicas tradicionales, basadas en conocimientos empíricos heredados y una finalidad estética. Durante las intervenciones de restauración en el Museo Arqueológico se ha detectado la presencia de engrudos, caseinato cálcico, colas orgánicas (A-MAN, 1940/17; 1941/61; 1944/2) o mezclas de cualquiera de ellas con otros productos (escayola, arena, ácidos); resinas vegetales; gomas; aceites (muy utilizado el de linaza); ceras de distintos tipos o parafinas para la consolidación en caliente de metales, y goma-laca en muy alta proporción (A-MAN, 1944/2). Las reintegraciones se han realizado tradicionalmente con productos derivados del yeso que muchas veces se mezclaban con arenas, adhesivos u otros aditivos (A-MAN, 1924/63), como alumbre.

El Museo de Barcelona

El Museo Arqueológico de Barcelona fue, después del Nacional, el primero en contar con un laboratorio-taller de restauración. El Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona existía desde 1879, ubicado en la capilla de Santa Águeda; posteriormente, se trasladó al antiguo Arsenal de la Ciutadella, donde en 1915 se crearon los Museos Municipales de Arte y Arqueología[3]. Ya desde 1901 tenemos la referencia de don Emilio Gandía Ortega (1866-1939), un interesante personaje muy vinculado con la restauración desde principios de siglo. Natural de Xátiva (Valencia), realizó el servicio militar en Barcelona y fue destinado como ordenanza del marqués de Alella, que lo recomendó para trabajar en el Ayuntamiento de Barcelona. Allí realizó varios trabajos y, cuando se trasladó el Museo Municipal al Palacio de la Ciutadella, Gandía fue nombrado conserje en 1899[4]. Según se desprende de su *Necrológica* de 1940, allí realizaba, entre otras, las tareas de restauración de los materiales arqueológicos: «Sus cualidades nativas tuvieron ocasión de manifestarse y pronto se hizo el hombre indispensable en aquél, por su habilidad como reconstructor, por su paciencia inagotable y por su espíritu de trabajo ("Emilio Gandia….", 1940)».

Es seguro que por este motivo en 1901 se le reconvirtió en conservador y, cuando se creó el Museu de l'Art Decoratiu i d'Arqueología en la misma sede, en 1903 fue nombrado oficialmente Conservador del mismo (Burch i Rius *et alii*, 2015). Entre sus diferentes tareas se encontraba la clasificación y la restauración de las piezas arqueológicas que iban llegando al Museo. Ya desde 1907 consta que restauraba la cerámica emporitana y, al menos entre 1920 y 1923, participó también en la restauración de la cerámica de Paterna adquirida por la Junta de Museus de Barcelona (fig. 4). Es especialmente interesante el hecho de que Gandía escribiera notas sobre los tratamientos que realizaba, con fórmulas y consejos prácticos para restaurar los distintos objetos, y las guardara en pequeños cuadernos de bolsillo (Burch i Rius *et alii: op. cit.)*, cuya consulta puede ser de gran interés para estudiar la historia de la conservación-restauración.

---

3 Disponible en: <www.mac.cat/esl/Sedes/ Barcelona/Presentacion>. [Consulta: 1 de febrero de 2017].
4 Disponible en: <biblioteca.ayto-xativa.es/es/node/8677>. [Consulta: 25 de enero de 2017].



Fig.4. Emilio Gandía en su taller de restauración del Museu d'Arqueología de Catalunya (Burch i Rius *et alii*, 2015, fig. 7).

Su relación con la arqueología y con la restauración no se limitó a su trabajo en el Museo, ya que a lo largo del primer tercio del siglo xx, se le encargaron numerosas misiones arqueológicas y trabajos relacionados con el patrimonio cultural de Cataluña, entre las que cabe destacar las campañas de recuperación de las pinturas románicas del Pirineo (1919-1923), con el arranque y traslado al Museo de Barcelona de las pinturas murales de diversas iglesias, como San Climent y Santa María de Taüll o San Juan de Boí. Su largo vínculo con el yacimiento de Ampurias, dependiente del Museo de Barcelona, lo convirtió en el mejor conocedor y valedor del mismo. Fue el responsable de su excavación durante casi treinta años (1908-1937); durante este periodo fue redactando cuidadosamente unos valiosos diarios de excavación[5].

El Museo Arqueológico de Sevilla

De otros museos españoles solo hemos encontrado una referencia a restauraciones antiguas en el de Sevilla. A pesar de que existía desde 1879, los datos sobre restauraciones en esta época son muy escasos. Torrubia y Monzo (2009) nos cuentan que en 1900 apareció la estatua de *Diana cazadora* y que fue entonces restaurada por don Francisco Narbona, que le reintegró la pierna derecha con escayola. Las mismas autoras publican imágenes de las salas del Museo de 1925, en las que pueden verse la propia escultura de Diana y la de Mercurio, asimismo procedente de Itálica, probablemente también restaurado en aquella época, ya que el torso se descubrió en 1788 y la pierna derecha en 1901. Ambas fueron desmontadas y restauradas posteriormente por el escultor don Agustín Sánchez Cid, con seguridad a principios de los años cuarenta, según se desprende de las fotografías que se publicaron en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (MMAP)* de 1942 (lám. LIV), con el pie «Instalación antigua del Mercurio de Itálica, con el andamiaje dispuesto para soltar la estatua y desmontarla»[6] (fig. 5).

---

5 *Ibidem.*

6 Disponible en: <www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/ MASE/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp &idpieza=351>. [Consulta: 18 de febrero de 2017].

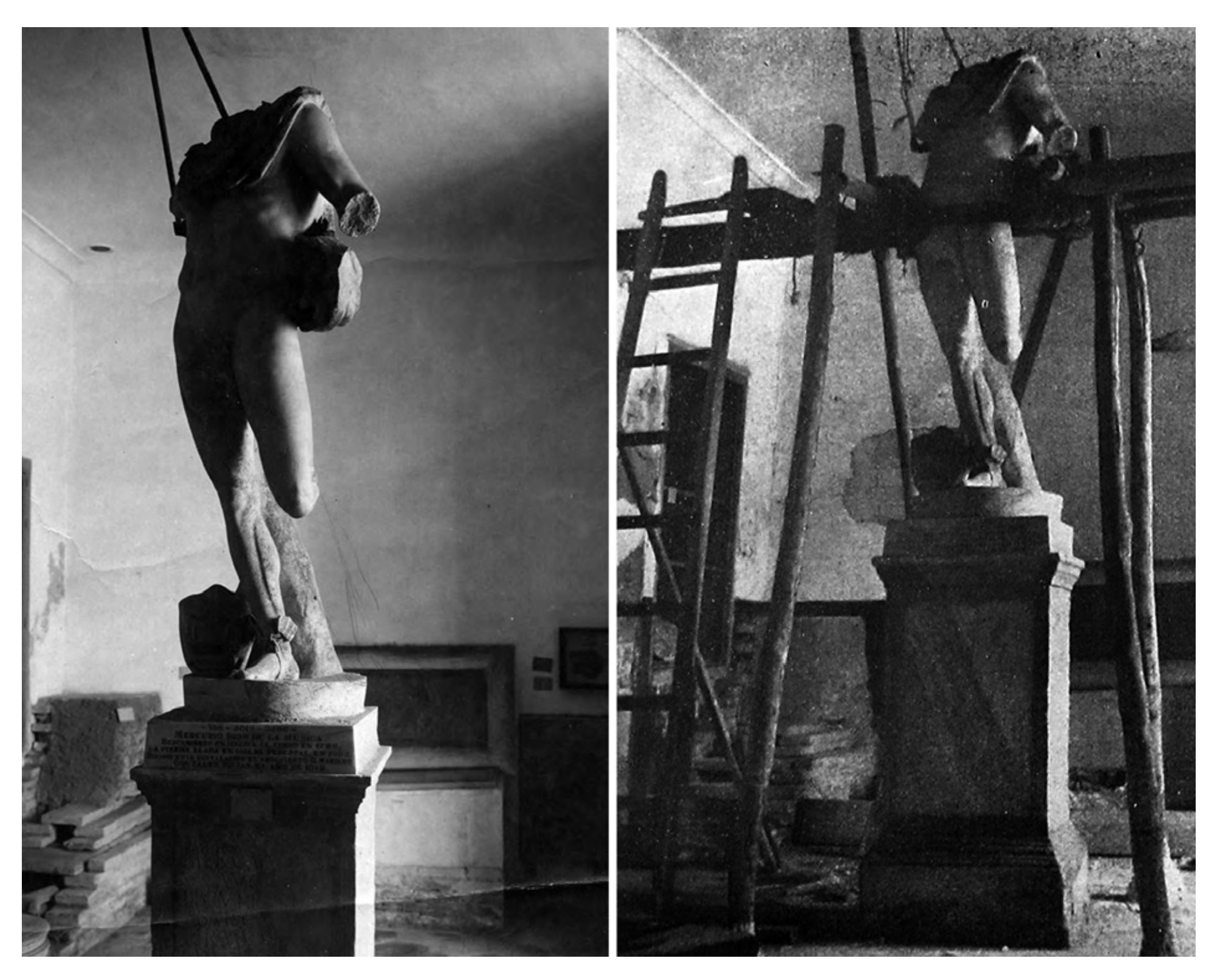


Fig. 5. Imagen de 1925 con la restauración antigua del Mercurio de Itálica (Torrubia, y Monzo, 2009, fig. 8) y fotografía de 1942 con el andamiaje dispuesto para desmontar la estatua antes de su nueva restauración por Agustín Sánchez Cid en 1945 (*MMAP*, 1942, lám. LIV).

Alrededor de 1985 el mismo Francisco Narbona realizó la reconstrucción de mosaicos de la misma zona de Itálica: «Algunos mosaicos se expusieron en molduras con cristal para que pudieran contemplarse sin ser dañados, existiendo noticias sobre la presentación de algunos de ellos reconstruyendo el dibujo que les faltaba en planos de yeso respetando el material original, por ejemplo los cincuenta y un trozos descubiertos en la Haza de la Alcantarilla en Itálica, reconstruidos por Francisco Narbona de esa manera (Torrubia, y Monzo, *op. cit.*: 266)».

El desarrollo de la conservación-restauración (1930-1960)

Dentro del ambiente general de protección y aún presentes los desastres de la I Guerra Mundial, la conservación del patrimonio empezó a debatirse con cierta asiduidad en congresos nacionales e internacionales. En 1930, el comité de la Liga de Naciones seleccionó la restauración de pintura como tema para su Conferencia Internacional de ese año, que tuvo lugar en Roma y que se puede considerar como el primer congreso específico sobre

la conservación y la restauración. Esta tendencia tuvo su máximo exponente en la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, celebrada en Atenas en 1931, cuyas conclusiones fueron recogidas en la denominada *Carta de Atenas*, en la que se establecían los elementos más importantes de los actuales criterios de conservación y restauración. En este ambiente internacional de protección del patrimonio y de búsqueda de nuevas técnicas y materiales, se empezaron a fraguar grandes proyectos de renovación de los museos existentes y de creación de otros nuevos, incluyendo en ellos laboratorios de restauración. Todo este proceso quedó interrumpido por la Guerra Civil, en que gran parte de los fondos de los museos se trasladaron o permanecieron protegidos. En muchos de los casos se produjeron grandes destrozos en el patrimonio, por lo que cuando en la postguerra se acometió la reinstalación de los museos, la restauración constituyó una actividad prioritaria y, para paliar en parte estos daños, comenzaron a crearse los primeros talleres-laboratorios de restauración.

El Museo Arqueológico Nacional

A principios de los años treinta seguían trabajando en el Museo los restauradores Díaz Galán y Pérez-Rubín, vinculados al mundo del arte. Según la idea que venía implantándose desde años antes de que los restauradores del Museo debían especializarse en el tratamiento de los diversos materiales arqueológicos, es especialmente curioso el caso del coronel de Infantería don José Magaña Marín, comandante de Infantería, «reclamado por la Dirección General de Bellas Artes [...] para el servicio de reparación por electrolisis, de los hierros y bronces pertenecientes al Estado» desde diciembre de 1929 (A-MAN, 1930/128). En 1931 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes creó dos nuevas plazas de restaurador «afectas al Servicio de Excavaciones oficiales y con carácter técnico-arqueológico» (R. O. de la Convocatoria, de 7-02-1931).

Su provisión se llevó a cabo mediante concurso-oposición. Los aspirantes debían acreditar por medio de certificado «haber cursado la enseñanza de Arqueología en alguna Universidad, con prácticas de excavaciones costeadas por el Estado, trabajos realizados, procedimientos, materiales y criterio arqueológico en que se basan» (A-MAN, exp. personal de García Cernuda, Cj. 53).

En realidad, estas plazas fueron creadas a medida de los dos únicos aspirantes, don Luis Pérez Fortea y don José García Cernuda, ambos colaboradores habituales en las excavaciones de don Juan Cabré y contratados en el Museo como restauradores interinos desde el año anterior (fig. 6).

La situación económica de los restauradores seguía siendo muy precaria en este periodo. En 1932, por ejemplo, el Director solicitó un aumento de sueldo para Pérez-Rubín y, entre otros argumentos sobre su excepcional *curriculum*, aducía lo escaso de la paga comparada con la de otros trabajadores de menor nivel: «A mayor abundamiento aun los porteros de menor sueldo del mismo museo lo reúnen mayor que el solicitante, con el natural desdoro para la función del Restaurador» (A-MAN, exp. Personal).



Fig. 6. García Cernuda con los hijos de Cabré en el yacimiento de La Osera (Chamartín, Ávila). Foto: Archivo Cabré, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

Él mismo y Díaz Galán lo volvieron a solicitar en 1934, ya que no habían recibido ninguna subida desde 1921, pero se lo denegaron aduciendo falta de fondos aunque les prometieron «que serán debidamente atendidos en circunstancias más propicias» (A-MAN, exp. Personal de Díaz Galán) pero en 1937 seguían percibiendo los mismos sueldos[7].

Tras la Guerra las tareas se retomaron con fuerza, partiendo prácticamente de cero. No solo había que reconstruir el Museo y montar de nuevo sus salas sino que también había que restaurar la ingente cantidad de fondos dañados. En 1940, el director Taracena expresaba así su intención en este aspecto: «Concebimos el Museo íntegramente en su doble finalidad de conservación de objetos y de enseñanza histórica y para cumplir lo primero aspiramos a que los servicios complementarios de restauración funcionen adecuadamente actuando sobre todos los materiales, no solo sobre la cerámica y el hierro; queremos que en esta casa pueda hacerse la curación de toda clase de objetos y aún que a nuestro laboratorio puedan acudir los de aquellos pequeños museos peor dotados que éste» (A-MAN, 1940/56).

Durante esta época tuvo bastante importancia la restauración de mosaicos, debido a que, tras el desarrollo de las modernas técnicas de arranque y consolidación en Italia, expertos

---

7 Pérez Rubín y García Cernuda ganaban, anualmente, dos mil pesetas y Díaz Galán y Pérez Fortea, tres mil, mientras que el fotógrafo ganaba cuatro mil y los porteros entre dos mil quinientas y cinco mil, según su categoría (Archivo MAN, 1936/49).

de este país se trasladaron a España, formando a un grupo de restauradores españoles en 1930. Entre ellos se encontraban don Francisco Cruzado Moro y don Adolfo Maragliano, que durante unos años trabajaron para el Museo de Barcelona y después realizaron varias colaboraciones esporádicas con el Museo Arqueológico de Madrid (A-MAN, 1940/20); en 1943 se hizo una propuesta para formar un taller de consolidaciones y conservación de mosaicos en el Museo y se solicitó la creación de dos plazas para esta especialidad, proponiéndose a los citados técnicos (A-MAN, 1943/58). No se concedieron de manera fija pero ambos estuvieron trabajando para el Museo de forma continuada entre 1944 y 1950.

En los años sesenta la situación se fue complicando, ya que Díaz Galán se había jubilado en 1957, Pérez-Rubín lo hizo en 1961 y Pérez Fortea en 1965. Por lo tanto, de las cuatro plazas de restaurador que tenía el Museo Arqueológico –más la de preparador creada para Cabré–, solo quedó ocupada la de García Cernuda, con el consiguiente trastorno para la institución. De hecho, la restauración en esta década estuvo profundamente marcada por la creación del Instituto Central de Conservación y Restauración, cuya colaboración fue imprescindible para el buen funcionamiento del Museo, ya que allí se restauraron en ese momento numerosas piezas.

Respecto de los talleres[8], a comienzos de la década de los años treinta la situación de provisionalidad no había variado, pues en un informe del Director del Museo de 1931 indicaba que «se precisa local para instalar con decoro y que presten la utilidad debida, los talleres de restauración varia, entre ellos el de saneamiento de los hierros cuya pérdida es amenazadora, talleres de reproducciones por galvanoplastia y vaciado y de fotografía» (A-MAN, 1931/67).

Finalmente se pudo instalar y, además, al año siguiente se produjo un incremento de los presupuestos destinados a este fin (A-MAN, 1932/105). Así, en la primera mitad de la década de los treinta, en el Museo estaban funcionando simultáneamente tres talleres de restauración, por lo que parece, uno de ellos dedicado básicamente a la cerámica y al menos otro a metales y a realizar reproducciones mediante galvanoplastia, ya que a partir de 1931 constaba un «Restaurador encargado del laboratorio de galvanoplastia y tratamiento de metales (A-MAN, 1931/67; 1937/19)».

Uno de estos espacios debe de ser el que aparece en una fotografía, con el rótulo de «Sala de restauración del MAN durante la guerra», en la que unos restauradores se encuentran reintegrando cerámicas. Asimismo con ocasión de la Exposición de Orfebrería y Objetos de Culto, celebrada tras la Guerra, se organizaron talleres temporales para la restauración de estas piezas, que también habían sufrido severos daños (*MMAP*, 1941).

Los tratamientos de esta época ya comenzaban a diversificarse y desarrollarse, ampliando el tipo de productos y mejorando las técnicas y los criterios. Básicamente se usaban disolventes y otros productos químicos; barnices, consolidantes y adhesivos de carácter natural;

---

8 Para más información sobre las diferentes ubicaciones y dotación de estos espacios, ver Dávila, y Moreno, 1993.

yesos y derivados; materiales celulósicos, y elementos metálicos. Hay varias referencias a peticiones de compra de disolventes en el Archivo correspondientes a los años cuarenta, fundamentalmente alcohol (A-MAN, 1939/49; 1940/17; 1946/7), aguarrás (A-MAN, 1946/7) o gasolina para limpieza y desinsección de diversos materiales (A-MAN, 1941/33; 1942/15; 1942/43; 1948/21). Otros productos químicos usados habitualmente, sobre todo para limpiezas, han sido ácidos –nítrico, clorhídrico, acético, etc.– y bases, sobre todo lejía, sosa y amoniaco (A-MAN, 1946/7; 1950/8). A los productos utilizados tradicionalmente se incorporaron los barnices de celuloide como consolidantes o capas de protección. También se utilizaron desde los años cuarenta acetatos vinílicos, en forma de «pasta blanca comercial» (A-MAN 1944/7). Según avanzaban las técnicas, se fueron incorporando los materiales plásticos modernos; así, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta comenzaron a usarse ya adhesivos nitrocelulósicos o de contacto (fig. 7).



Fig. 7. Transición a la época actual en el MAN: García Cernuda con los nuevos restauradores titulados, don Antonio del Rey, don Francisco Gago y doña Mercedes Martín Roa, en un laboratorio provisional durante las obras en 1971. Foto: cortesía F. Gago.

El Museo de Barcelona

En 1935 se inauguró el nuevo Museu d'Arqueologia de Catalunya en el palacio de Artes Gráficas, construido para la Exposición Universal de 1929, con las colecciones arqueológicas de los museos precedentes. Tras la Guerra Civil (1939) se transfiere la gestión del Museo a la Diputación de Barcelona, denominándose Museo Arqueológico de Barcelona[9]. Solo este Museo, dirigido entonces por don Martín Almagro, contaba con unos talleres de restauración que siguieron funcionando durante la Guerra y que contribuyeron grandemente a la reinstalación posterior de la institución, al igual que ocurrió en el Museo Arqueológico Nacional. En ese periodo, en el denominado «taller de reconstrucción y restauración» se llevaron a cabo por parte del personal del Servicio «tareas de restauración del material instalado y también la construcción de maquetas, dioramas y reproducciones de tipos sepulcrales destinados a las salas argáricas nuevamente instaladas. Restauración de material ibérico. Arranque y restauraciones de mosaicos» (*MMAP*, 1940: 30).

Durante los años cuarenta no se aportan nombres o datos sobre los restauradores del Museo, aunque se publican fotos del sistema de arranque de mosaicos y de los profesionales en el taller de restauración de cerámica (fig. 8). En la década de los cincuenta sabemos que el jefe de taller era don Francisco Font y que trabajaban con él los restauradores Sr. Alomá y Sr. Alcalá, más el exguardia don Nicasio Arraiza como ayudante (*MMAP*, 1950-1951). En distintos periodos desde los años treinta colaboraron con el Museo los ya citados restauradores de

9 Disponible en: <www.mac.cat/esl/Sedes/Barcelona/Presentacion>. [Consulta: 1 de febrero de 2017].



Fig. 8. 1940: Restauración de cerámica en el Museo Arqueológico de Barcelona, Servicio de Investigaciones Arqueológicas (*MMAP*, 1940, lám. XV).

mosaicos Cruzado y Maragliano (MMAP, 1952-1953). Tras el fallecimiento de Font, se hizo cargo de la jefatura el Sr. Sunyer, con los restauradores Alomá y Maragliano y el escultor Sr. Climente *(MMAP*, 1955-1957).

El Museo de Ampurias, por su parte, se inauguró el 15 de julio de 1917 pero la mayor parte de las piezas se trasladaban al de Barcelona para su tratamiento. En julio de 1936, poco antes de comenzar la Guerra Civil, Gandía describía el proyecto de ampliación del Museo, según el cual la planta baja se destinaría a almacenes y taller de restauración de cerámica (Burch i Rius *et alii:* 2015, s/p). Como en tantos otros casos, el proceso se interrumpió y no se retomó hasta diez años después; finalmente, en 1945 se abrieron «talleres para lavar y preparar hierros, bronces, mosaicos y otros objetos» (*MMAP*, 1945: 93-94). Como filial del Museo de Barcelona, eran los restauradores de éste los que habitualmente atendían los trabajos necesarios aunque hubo además otras ayudas especiales, como veremos más adelante.

Colaboración de los restauradores del Museo Arqueológico Nacional y del de Barcelona con los museos provinciales

Al ser los únicos que contaban con talleres de restauración y profesionales especializados en activo, el Museo Arqueológico Nacional y el de Barcelona colaboraron con otros museos del resto de España que no estaban dotados ni de talleres ni de personal especializado; también restauraron gran número de mosaicos y vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional, dañados durante la Guerra. Las colaboraciones de los restauradores del MAN con otros museos fueron muy numerosas y, aunque resultaría prolijo mencionarlas todas, quede como muestra la restauración de la muñeca romana de marfil del Museo de Tarragona por García Cernuda, documentada fotográficamente (A-MAN, 1942/68; 1945/88). Los restauradores del Museo de Barcelona, por su parte, colaboraron también con los museos de Girona, Zaragoza, Teruel, Villafranca o Valladolid, donde restauraron e instalaron las pinturas murales arrancadas en Peñafiel, así como con el Museo Municipal de Madrid. También facilitaron vaciados a los museos de Málaga y de Jaén, especificándose que los trabajos se hacían de forma gratuita, a expensas del propio Museo y del Servicio de Investigaciones Arqueológicas.

La creación de nuevos talleres-laboratorios de restauración en los Museos Arqueológicos Provinciales

Hasta la Guerra Civil solo los Museos Arqueológicos Nacional y de Barcelona contaban con servicios de restauración estables. El resto de los museos provinciales los fueron creando paulatinamente en función de sus necesidades y de los medios disponibles. La publicación en la que más referencias se han localizado sobre la actividad y los laboratorios de restauración de los museos españoles, como parece lógico, es en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (MMAP)*, recogidas por Joaquín María de Navascués desde 1940 aunque, como es habitual, de forma marginal dentro de otros aspectos considerados más relevantes. Ese mismo año se solicitó información a los directores de los museos, ya que la mitad de ellos no funcionaba y carecía de la actividad propia de estos centros, algunos de ellos muy dañados durante la Guerra. En aquel momento los museos en actividad eran un total de veinticuatro: Reproducciones Artísticas de Madrid, los arqueológicos provinciales de Badajoz, Barcelona, Burgos, Cádiz, Córdoba, Gerona, Granada, Huesca, León, Murcia, Orense, Palencia, Sevilla, Tarragona, Toledo y Valladolid, y los de Ampurias, Carmona, Ibiza, Mérida, Numantino y Celtibérico de Soria y Paleocristiano de Tarragona (*MMAP*, 1940).

El parón que supuso la Guerra Civil en los trabajos hizo que al terminar ésta se comenzaran o retomaran las tareas de conservación y restauración en la mayoría de los museos. Estas actividades se hicieron necesarias e imprescindibles no solo por los desperfectos causados durante la contienda, sino también por el incremento de materiales y hallazgos que ingresaron en dichas instituciones, procedentes de las excavaciones arqueológicas, que se continuaron o comenzaron de manera exhaustiva en ese momento.

Muchos museos se instalaron en los edificios de los palacios de las Diputaciones Provinciales y en su mayor parte carecían de espacios y de medios adecuados, por lo que sus instalaciones resultaban bastante precarias. Pero poco a poco se fueron instalando talleres de restauración, más o menos rudimentarios, en diferentes museos: los primeros fueron el de Valladolid en 1942 y los de Mérida y Girona, en 1943, este último con los restauradores don Francesc Torres y Monsó, escultor, y don Francesc Riuró y Llapart (*MMAP*, 1945: 94), con formación como topógrafo, fotógrafo, delineante y arqueólogo (fig. 9).



Fig. 9. «El incipiente taller de restauración». Museo Arqueológico de Girona en 1943 (*MMAP*, 1943, lám. XXII).

En el caso del de Mérida, por ejemplo, se describe con detalle el proceso: «Los enormes ingresos habidos a lo largo del periodo que se detalla imponían la creación, aunque fuese elementalísima, de un taller de limpieza y restauración [...] El día 8 de noviembre de

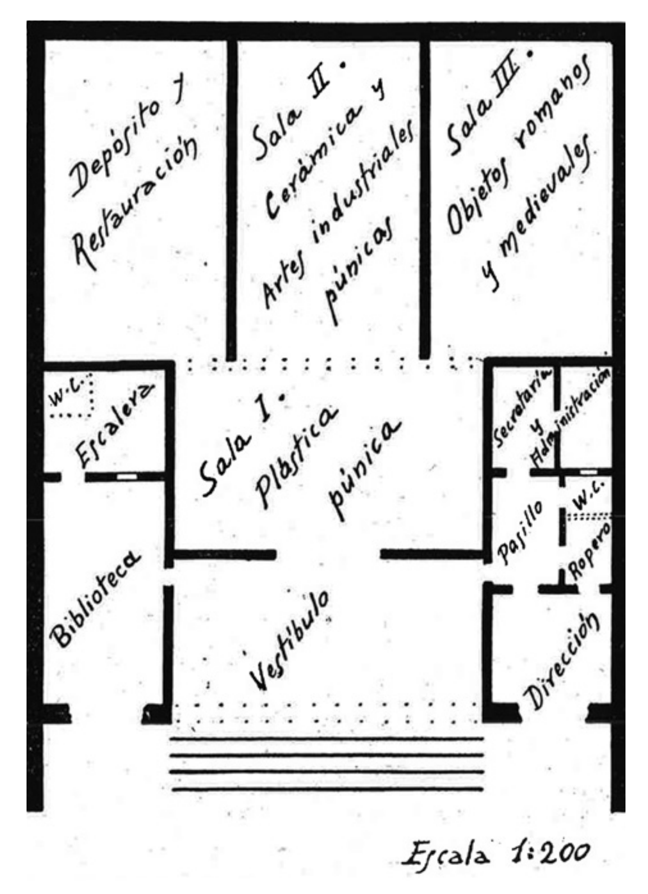


Fig. 10. Museo de Ibiza en 1944: «Planta del edificio en construcción y plan de aprovechamiento» (*MMAP*, 1944, 53, fig. 3).

1943: se inauguraba una actividad más en la vida del centro. [...] Se encarga la dirección de este nuevo servicio a don Vicente Sánchez profesor de la escuela de Artes y Oficios que aporta la ventaja de ser marmolista; es decir, de conocer el material integrante de los mejores fondos del Museo. El taller se ha improvisado en la Sala Visigoda por no disponer de otro lugar, solución incómoda, pobre y de circunstancias; pero, al fin y al cabo práctica y eficaz [...] Para la buena documentación e historial de tales objetos, se han creado dos clases de fichas, a saber: una para la limpieza y otra de restauración que se llenan en el momento de finalizar el trabajo y en las que se hace constar el número provisional de Inventario, fecha, métodos y procedimientos empleados, ciñéndonos de esta forma a la orientación que proporcionan las Instrucciones (MMAP, 1943: 47-48)» (fig. 10).

Poco a poco, sucesivamente, se fueron organizando lugares de trabajo en los distintos museos: en el de Ibiza se proyectó en 1944 un nuevo taller con mejor dotación que el pequeño espacio existente, que consistía en «una mesa en el sótano, sin agua corriente ni luz apenas» *(MMAP,* 1944: 54); en el mismo año también se creó en Lugo un pequeño taller en 1944 para restaurar, «labor que se realiza con todo cuidado por un encargado del servicio, especializado en esta clase de trabajos» (*MMAP*, 1944: 199); en el de Toledo, en 1945 se proyectó la instalación de un taller en la sala III «por sus buenas condiciones de luz, reducción de tamaño y situación de relativa independencia» (*MMAP*, 1945: 143-144); en el Museo de la Alhambra se instaló en 1946 un pequeño taller que en el plano aparecía como «cuarto de aseo» (*MMAP*, 1946), y en Málaga se acondicionó en 1949 el patio del aljibe y una de sus crujías para taller de restauración y archivo de cerámica *(MMAP*, 1948, lám. XCI).

A pesar de la paulatina creación de estos talleres, el servicio no era estable en todos ellos por carecer de personal especializado fijo. Los únicos restauradores de materiales arqueológicos profesionales eran a mediados de los años cuarenta los de Madrid y Barcelona, y algún caso aislado más, como el citado Riuró que colaboraba esporádicamente con el Museo de Girona, y ya en los cincuenta, don José Molina, restaurador de la Alhambra, que trabajó también para los museos de Málaga, Granada y para el posteriormente creado Museo de la Alhambra (*MMAP*, 1954). La falta de restauradores se suplía con artistas, en su mayor parte escultores. Ya vimos cómo en los Museos de Madrid, Barcelona o Girona

trabajaban escultores, de la misma forma que en el de Toledo, donde durante años fue el responsable del taller el artista don Cecilio Béjar Durante, que restauró, entre otras obras, los bustos del Cardenal Portocarrero y de Juanelo Turriano, así como la yesería mudéjar (*MMAP,* 1940 y 1945); también era escultor don Salvador Martorell Ollé (1895-1968), que restauró en 1944 la escultura de Venus del Museo de Tarragona, «rota en muchos fragmentos como consecuencia de los repetidos traslados que hubieron de sufrir los fondos del Museo por la guerra pasada (*MMAP*, 1944, 14)». En el de Toledo los cuadros fueron tratados en 1945 «por la pintora señorita García Pardo (*MMAP*, 1945: 138)».

Cuando tampoco contaban con artistas, recurrían a diversos artesanos, como marmolistas –caso del Museo de Mérida–, escayolistas o simplemente personas con habilidad manual. En el de Córdoba, por ejemplo, en 1945 restauraban un obrero que trabajó en las excavaciones del Camino Viejo de Almodóvar, Rafael Fernández Delgado, y un oficial decorador estuquista de las excavaciones de Medina Azahara (*MMAP*, 1944). En casos extremos y ante la imperiosa necesidad de intervenir las piezas, se optó también por otras soluciones, como en el curioso caso del Museo de Ampurias, en el que se trabajó con personal del ejército, «prestado por los Capitanes generales de Cataluña»: la dirección del centro hizo constar en 1945 que «la tarea de limpiar y reconstruir, conforme aparecen, tales materiales es grande; pero de singular importancia, pues el valor de muchos de tales objetos sólo después de lavados y reconstruidos puede apreciarse. Desde el principio fue empeño de la Dirección luchar contra esta dificultad, y pronto, bajo nuestra dirección y con la ayuda directa del jefe de los talleres del Museo de Barcelona se creó un grupo de obreros especializados, cuyo aprendizaje a través de los años, ha sido cada vez mayor. Como se trata de soldados, unos a otros se van adiestrando en el lavado de los materiales, el uso de los pegamines, el manejo del torno y la manera de patinar las piezas restauradas, renovándose el equipo con los licenciamientos sucesivos, pero no perdiendo nunca su capacidad de perfección de trabajo (*MMAP,* 1945: 57-59)».

En las escasas notas que se recogen en las *Memorias* de Navascués acerca de restauraciones realizadas en los años cuarenta en los Museos Provinciales, podemos encontrar algunas informaciones de interés. En Murcia, ya hay constancia que se restauraron materiales cerámicos procedentes del Cabecico del Tesoro en 1936, por parte de don Gratiniano Nieto, y hay fotografías en las que aparecen piezas de cerámica reintegradas con escayola. En 1937 fue hallado el mosaico de Hellín (Albacete) pero debido a la situación del país no fue hasta 1940 cuando los técnicos pudieron visitar el Museo «para tomar fotos, datos y croquis del mismo para poder estudiarlo e informar sobre el mismo. El mosaico será consolidado y trasladado al MAN, ya que ni pertenece a esta provincia ni en nuestro centro existe espacio para instalarlo adecuadamente» (*MMAP*, 1940: 72).

En el Museo Numantino de Soria, «La actividad de este centro se ha reducido durante 1941 a la restauración de algunos vasos cuya reparación era urgente y a las obras imprescindibles de reforma (*MMAP,* 1941: 146)».

En el Celtibérico, por su parte, se arrancaron y trasladaron los mosaicos de Cuevas de Soria, que habían sido excavados por don Blas Taracena en 1928, y se instaló parte de la colección en San Juan de Duero (MMAP, 1941: 126). En el Museo de Sevilla en 1945

se reintegraba al Mercurio de Itálica la pierna izquierda, modelada en yeso desde debajo de la rodilla. El añadido fue realizado por Sánchez Cid, escultor, médico y catedrático de anatomía artística de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla[10]. En el mismo año se detalla la intervención de limpieza, con agua, jabón y cepillo, que se llevó a cabo en esta y en otras estatuas, ubicadas ya en el nuevo edificio del palacio mudéjar de la Plaza de América; la de los demás objetos corrió a cargo de García Cernuda, restaurador del Museo Arqueológico Nacional, «que con su característica habilidad y experiencia desplegó una gran actividad, aplicando procedimientos corrientes a la limpieza de cerámica, bronces, vidrios y marfiles, que corrieron a su cargo (*MMAP*, 1945: 93-127)».

Conforme avanza la década de los cuarenta, los datos y documentación sobre el estado de conservación de los objetos, las condiciones climáticas de los edificios y las intervenciones se añaden a la información arqueológica, aunque de forma insuficiente y sin un criterio uniforme. Se aporta información con fotografías, dibujos, dimensiones, croquis, etc. de forma más concreta cuando se trata de mosaicos. También es importante el aumento de las dotaciones económicas para construir instalaciones más adecuadas y compra de material. Es el caso del Museo de Valladolid para el que se pide a la Dirección General de Bellas Artes «la concesión de un crédito de 100 000 pesetas, con objeto de realizar las obras necesarias para la instalación de los mosaicos de la villa romana de Almenara de Adaja [...] en grandes plafones en los muros, alternando los mosaicos con hornacinas, en las que fueran colocadas las estatuas y bustos romanos que posee el Museo (*MMAP*, 1945: 148)».

A partir de las *Memorias* de Navascués de 1944 se hace una relación del número de obras restauradas y poco a poco se van detectando mejoras e innovaciones, tanto en el campo de la conservación-restauración como en el de la museografía, como por ejemplo la propuesta que realiza la dirección del Museo de Ampurias de contar con un almacén parcialmente visitable: «También se ha arreglado en lo posible el almacén, ya algo ordenado para poderlo visitar, aunque no se permite la entrada en él a todo el público que visita el Museo (*MMAP*, 1946: 92)».

De lo anteriormente expuesto se deduce la poca o inadecuada investigación que, hasta el momento, se ha llevado a cabo sobre la conservación y restauración arqueológica en los museos españoles. Es esta una asignatura pendiente de la investigación para los profesionales, no solamente referida a los criterios y materiales empleados, sino a la formación y metodología de trabajo de los restauradores, especialmente en los siglos XIX y XX. A ello habría que añadir la importancia de conocer cómo, dónde y cuándo se organizaron los primeros «talleres-laboratorios» de restauración.

La tarea de investigar estos aspectos no siempre es fácil, pero existen muchos datos en archivos de museos y viejas publicaciones en los que, si se investiga de forma minuciosa, se puede recabar y extraer una valiosa información que ayudará al conocimiento y formación para los actuales museos y restauradores.

---

10 Disponible en: <sevillapedia.wikanda.es/wiki/ Agustín_Sánchez_Cid_Agüero>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Bibliografía

ALCONZO, P. D' (2007): *Gli uomini e le cose* I. *Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*. Atti del Convegno Nazionale di Studi (Nápoles, 18-20 de abril de 2007). Nápoles: Clío Press.

ALFARO ASINS, C. (1998): «D. Felipe Mateu y Llopis y el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XVI, pp. 303-310.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (2003): «La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil», *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Edición de I. Argerich y J. Ara. Madrid: Museo del Prado, pp. 27-62.

BENTZ, M., y KÄSTNER, U. (eds.) (2007): *Konservieren oder restaurieren, die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*, 3er supl. del *CVA* Alemania. Munich: Ed. Beck Publishers.

BOURGEOIS, B., y DENOYELLE. M. (eds.) (2013): *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs aux XVIIIe et XIXe siécles*. Rennes: Presses Universitaires.

BURCH I RIUS, J. *ET ALII* (2015): *Emili Gandia i la conservació del patrimoni cultural a la Catalunya del començament del segle XX*. Girona: Documenta Universitaria.

«La Conférence Muséografique de Madrid» (1934): *Informations mensuelles. Office International des Musées*, oct.-nov., 1934, pp. 1-5.

DÁVILA BUITRÓN, C., y MORENO CIFUENTES, M.ª A. (1993): «El laboratorio de Restauración del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, ANABAD*, XLIII (3-4), pp. 155-176.

«Emilio Gandia (1866-1939) (Necrològica)» (1940): *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, n.º. 2. Disponible en: www.raco.cat/index.php/Empuries/ article/view/96977/162213. [Consulta: 12 de marzo de 2010].

FERRER MORALES, A. (1994): «Un supuesto fresco de Rafael Hidalgo de Caviedes en la iglesia del Sagrario de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, vol. 153, n.º 1, pp. 405-415.

MACARRÓN MIGUEL, A. M.ª (2002): *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*. (1ª ed. 1995). Madrid: Tecnos.

MARCOS POUS, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1946): «La Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas. Balance de la labor realizada», *Crónica del II Congreso Arqueológico del Sudeste Español. Albacete, 1946.* Tirada aparte del *Boletín Arqueológico del Sudeste Español (Base)*, núms. 4-7, ene.-dic. 1946, pp. 53-59. Murcia: Museo Arqueológico.

Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (1940-1961). Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.

MORENO CIFUENTES, M.ª A., y DÁVILA BUITRÓN, C. (1995): «Estudio de antiguas intervenciones de restauración en los diferentes tipos de objetos, llevadas a cabo en el Museo Arqueológico Nacional desde su fundación. Evolución de los criterios y productos empleados», *Actas del X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Cuenca, 29-IX/2-X-1994). Edición de A. Escalera y M.ª C. Pérez García. Cuenca: Gráficas Cuenca, pp. 337-348

RADA Y DELGADO, J. DE D. DE LA (1876): *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional, publicada siendo director del mismo D. Antonio García Gutiérrez*. Madrid: Imp. de T. Fortanet.

RADA Y DELGADO, J. DE D. DE LA, y MALIBRÁN, J. DE (1871): *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue concedida*. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos.

Ripoll Perelló, E. (1984): «Don Juan Cabré Aguiló y los Museos», *Juan Cabré Aguiló. Encuentro de homenaje*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 56-57.

Torrubia Fernández, Y., y Monzo Losada, P. (2009): «Museo Arqueológico de Sevilla. Origen, evolución, cambio y continuidad», *Romula*, n.ºs 8-9, pp. 257-316.

La pintura mural de Santa Eulalia de Bóveda reproducida por Elías de Segura

The mural painting of Santa Eulalia de Bóveda reproduced by Elías de Segura

Enrique Jorge Montenegro Rúa[1] (montenegro_rua@yahoo.es)

Resumen: Además de su singularidad arquitectónica, la relevancia del monumento romano de Santa Eulalia de Bóveda se evidencia por la presencia en su interior de un amplio espacio abovedado decorado con espléndidas pinturas. En ellas destaca el color y el naturalismo de los motivos decorativos, permitiendo distinguir diferentes especies de aves dispuestas en un entorno vegetal, entre plantas, flores y frutos.

En el almacén del Museo Arqueológico Nacional están depositadas algunas de las obras del pintor Elías de Segura. Entre ellas se encuentran una serie de dibujos y acuarelas de parte de la decoración pictórica de Santa Eulalia de Bóveda realizadas durante las excavaciones para su descubrimiento.

En esta comunicación se dan a conocer estas reproducciones de pintura mural romana. Al mismo tiempo, se aporta información novedosa sobre su autor y las vicisitudes de su estancia en el monumento. Todo ello permite enriquecer el escaso conocimiento sobre esta actuación de documentación arqueológica.

Palabras clave: Acuarela. Documentación arqueológica. *Hispania*. *Gallaecia*. *Lucus Augusti*. Arqueología romana. Arte romano. Patrimonio cultural.

Abstract: In addition to its architectural uniqueness, the importance of Santa Eulalia de Bóveda Roman monument is evidenced by the presence inside of a large vaulted space decorated with splendid paintings. The colour and naturalism of the decorative motifs stand out in them, allowing us to distinguish different species of birds arranged in a vegetal environment, among plants, flowers and fruits.

1 Doctor en Prehistoria y Arqueología.

In the Museo Arqueológico Nacional storage areas (in Madrid) are deposited some of the painter Elías de Segura's works. There are among them a series of drawings and watercolors of part of the pictorial decoration of Santa Eulalia de Bóveda made during the excavations for its discovery.

In this communication, these reproductions of Roman mural painting are presented. At the same time, new information about the author and the vicissitudes of his stay at the monument is provided. All this allows us to enrich the limited knowledge about this archaeological documentation work.

Keywords: Watercolor. Archaeological documentation. *Hispania*. *Gallaecia*. *Lucus Augus*ti. Roman archaeology. Roman art. Cultural heritage.

Introducción

Habiendo sido puesta sobre aviso, en el mes de junio de 1926, del descubrimiento de unas estancias decoradas con llamativas pinturas bajo el atrio de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Bóveda, la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de la provincia de Lugo había actuado diligentemente iniciando los trabajos de desescombro que permitieran valorar convenientemente unos singulares vestigios localizados a 15 km al oeste de la antigua ciudad de *Lucus Augusti*.

La relevancia del hallazgo, unida a la buena praxis aplicada en las actuaciones arqueológicas practicadas, fue acreditada jurídicamente en junio de 1931 declarándolo monumento histórico-artístico nacional (*Gaceta*, 1931: 1183). Para que este proyecto llegase a buen término fue necesario el apoyo oficial de la Dirección General de Bellas Artes y de su Junta Superior de Excavaciones que había refrendado igualmente los trabajos e informes realizados por la Comisión de Monumentos de Lugo. El compromiso de Bellas Artes se manifestó, además de en la imprescindible aportación económica, en la supervisión técnica del proyecto arqueológico que fue realizada por el eminente historiador de arte y arqueólogo Manuel Gómez-Moreno[2].

A inicios de agosto de 1927 y acompañado por Luis López-Martí –vocal de la Comisión de Monumentos de Lugo y responsable de los trabajos arqueológicos–, Manuel Gómez-Moreno realizó su primera visita de estudio a Santa Eulalia de Bóveda en el marco de la misión arqueológica a Galicia que él mismo dirigía. Promovida por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, este proyecto había sido gestado con el objetivo primordial de inventariar los tesoros arqueológicos de Galicia, contando para ello con la colaboración de los investigadores gallegos más relevantes en la época como Ángel del Castillo, Jesús Carro, José Filgueira Valverde, Fermín Bouza Brey o Florentino López Cuevillas (Estudios, 1928; Memoria, 1929: 273-277; Filgueira, 1988: 108-112).

---

2 En 1927 era catedrático de Arqueología arábiga de la Universidad Central de Madrid, director de la sección de Arqueología y Arte medieval español del Centro de Estudios Históricos y director del Instituto de Valencia de Don Juan.

No había duda de la calidad, espectacularidad y singularidad de lo allí contemplado. Pero Manuel Gómez-Moreno patentizaría igualmente la inseguridad del yacimiento frente a fenómenos climáticos adversos, de hecho, la integridad de la decoración pictórica ya había sufrido sus irremediables consecuencias (Gómez-Moreno Martínez, 1949: 415-416; Montenegro, 2005: 35 y 2016: 21). Ante este escenario, además de afrontar las ineludibles obras de protección, era necesario documentar gráficamente la pintura mural lo antes posible. Afortunadamente, no había la necesidad de esperar a la finalización ni de la excavación ni de obras arquitectónicas de mayor calado para llevarla a cabo. En pocas semanas, a iniciativa de Manuel Gómez-Moreno y bajo su dirección científica, la Junta de Conservación de Obras de Arte comisionó a Elías de Segura para que procediese a reproducir las pinturas murales de Santa Eulalia de Bóveda (Memoria, *op. cit.*: 275).

A través de esta comunicación se aportan datos novedosos que enriquecen el escaso registro existente sobre este trabajo someramente referenciado historiográficamente (Montenegro, *op. cit.*: 23, 31 y 107). Lo más significativo, sin duda, ha sido localizar recientemente en el Museo Arqueológico Nacional los dibujos y acuarelas resultado de esta labor de documentación arqueológica[3].

Elías de Segura

Elías de Segura y Zabarte, fue nombrado restaurador-conservador de Obras de Arte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el 31 de agosto de 1920 e integrado en el Servicio de Conservación de Obras de Arte el 20 de agosto de 1926[4]. Catedrático de Dibujo del Colegio PP. Jesuitas de Chamartín de la Rosa, donde profesaba desde 1906. En 1918 había patentado un ingenioso invento denominado «Calco del natural» que permitía hacer una copia del natural con la misma facilidad que calcar un objeto sobre papel. El artilugio facilitaba transferir ágilmente a papel el dibujo de una imagen observada a simple vista, previamente calcado sobre un cristal transparente. La noticia del invento tuvo una gran repercusión en la prensa de la época (Prensa, 1918). Fue presentado en un semanario sobre ciencias aplicadas a través de un artículo con imágenes del aparato, instrucciones de uso y muestras del resultado de su aplicación (JA, 1918).

Cabe destacar que en su etapa de formación como pintor fue discípulo aventajado del pintor Alejandro Ferrant Fischermans (Prensa, 1895) quien probablemente fuera el nexo de unión que facilitaría la relación de Elías de Segura con Manuel Gómez-Moreno (Gómez-Moreno Rodríguez, 1995: 73-77 y 80-82). Éste, a su vez, fue maestro y protector de Alejandro

[3] La investigación de la actuación de Elías de Segura en Santa Eulalia de Bóveda fue efectuada en el marco del desarrollo de la tesis doctoral sobre el monumento lucense, defendida con éxito el 21 de enero de 2016 en la Universidad Autónoma de Madrid bajo la dirección científica de la Prof. Dra. Carmen Fernández Ochoa, catedrática de Arqueología en dicha universidad, Montenegro, 2016. Quisiera agradecer al Museo Arqueológico Nacional su atenta colaboración y las facilidades prestadas para el estudio de estas obras, especialmente a su personal del Archivo: Aurora Ladero, Concha Papí y Maite Alonso.

[4] Archivo del Museo Nacional del Prado, carpeta 68, legajo 35.31, expediente 13; Barnés, 1933: 439.

Ferrant Vázquez, hijo del pintor, quien también actuaría en Santa Eulalia de Bóveda tras su nombramiento en 1929 como arquitecto conservador de monumentos de la 1.ª Zona (Esteban, y García, 2007; Montenegro, 2016: 78-80 y 84-88).

El encargo a Elías de Segura por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dio a conocer e hizo comprender la gran entidad del hallazgo arqueológico a nivel nacional, lo que provocó un mayor interés por el monumento. De hecho, muchos diarios de otros lugares del país simultanearon la noticia de la reproducción de las pinturas con la del descubrimiento de los restos arqueológicos acaecido más de un año antes (Prensa, 1927a, 1927e, 1927g y 1927h).

Las jornadas de elaboración artística en el monumento

Elías de Segura llegó a Lugo el viernes 9 de septiembre de 1927. La tarde de ese mismo día visitó el monumento pero no se instalaría en Santa Eulalia de Bóveda hasta dos días después (Prensa, 1927b, 1927c, 1927d, 1927f y 1927i), donde permaneció copiando varias de las muestras más significativas de la decoración pictórica del monumento hasta su vuelta a Madrid el 10 de octubre de 1927 (Prensa, 1927l).

Además de lo indicado en las noticias en prensa, la duración de la estancia está confirmada en la correspondencia mantenida entre los responsables de los trabajos arqueológicos. Es necesario insistir en la veracidad de estas fechas para concretar el periodo de tiempo que Elías de Segura estuvo trabajando en Santa Eulalia de Bóveda, debido a que oficialmente se hizo constar una estancia del 8 de octubre al 12 de noviembre de 1927[5] (Montenegro, 2016: 34, lám. XXIII, carta 10).

A pesar de lo aislado del lugar, durante este periodo de tiempo Elías de Segura optó por residir en las proximidades del monumento para evitar largos e incómodos trayectos diarios a Lugo por pésimos caminos. Tras valorar otras alternativas, finalmente se alojó en la casa del párroco José María Penado[6]. Pero esta decisión todavía le obligaría a recorrer diariamente varios kilómetros por senderos rurales al encontrarse la vivienda en el lugar de Vigo (parroquia de Vilachá de Mera) a unos 3 km de Santa Eulalia de Bóveda (Montenegro, 2016: 34, carta 29).

Ateniéndose a la producción artística depositada en el Museo Arqueológico Nacional, la superficie pictórica reproducida en relación con el área total fue escasa. Es muy probable que durante esas fechas el predominio de una climatología adversa frustrara en gran medida los objetivos planteados tanto por Manuel Gómez-Moreno como por

5 Archivo del Museo Nacional del Prado, carpeta 422, legajo 34.27, expediente 4.
6 Párroco de Vilachá de Mera y de sus dos parroquias anexas, Santiago de Prógalo y Santa Eulalia de Bóveda. Descubridor del monumento, era el jefe de obras de los trabajos arqueológicos, Montenegro, e. p.

Elías de Segura[7]. Esta circunstancia podría explicar el porqué de la elección de uno de los lugares más incómodos donde desarrollar, precisamente, la mayor parte del trabajo. Era un espacio extremadamente angosto y con deficiente luminosidad pero que, a su vez, estaba protegido de la lluvia.

Seis de las ocho obras conservadas resultado de este trabajo, se corresponden con una reducida porción de las pinturas ubicadas en el arranque de la bóveda de la estrecha nave lateral sur, que en ese momento todavía se encontraba aislada de resto del interior del monumento por un antiguo e improvisado muro de apuntalamiento y por parte de los escombros que lo reforzaban.

Cuando se descubrió el monumento ya habían decidido conservar provisionalmente el muro al detectar daños estructurales que aconsejaban mantenerlo en pie mientras no lograsen estabilizar esta parte de la bóveda. De todas formas, todo parece indicar que días antes o después de la llegada de Elías de Segura consiguieron desmontar una pequeña parte del muro, al fondo. Pero, al no poder contar con el asesoramiento técnico pertinente, los trabajos para el completo desmantelamiento del muro y la consiguiente retirada plena de los escombros del interior tuvieron que paralizarse, y no se retomarían definitivamente hasta la marcha del pintor (Montenegro, 2016: 31-32 y 39-40).

Una fotografía de esa época permite apreciar esta circunstancia (fig. 1). En ella, el monumento presenta un nivel de desescombro conforme al existente en el momento de la llegada de Elías de Segura. Éste bien podría ser una de las dos personas del fondo que dirigen la mirada hacia la nueva zona de acceso a la nave lateral sur. A falta de una fuente de luz artificial, la luminosidad observada en el interior, a través de la ventana de la izquierda, sería factible precisamente gracias al desmantelamiento parcial del muro.



Fig. 1. Posible instantánea realizada durante la estancia de Elías de Segura a Santa Eulalia de Bóveda. Arquivo do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (CSIC), A0003.

Ante el hándicap de no haber localizado una foto con la imagen de Elías de Segura, el personaje del sombrero también podría identificarse con Manuel Gómez-Moreno si se toman de referencia algunos de sus retratos de la misma época (Gómez-Moreno Rodríguez, *op. cit.*: 699-702; Caballero, 2010: 1, 3, 8; Montenegro, 2016: lám. XXIV). No obstante, la moda

---

7 A falta de una referencia precisa sobre la situación climatológica en la prensa de la época, algunas noticias locales podrían confirmar esta sospecha. El 25 de septiembre la lluvia desluciría la visita de los reyes a Lugo, Prensa, 1927j, lo que parece que fue la tónica general hasta el inicio de las fiestas de San Froilán el 5 de octubre, Prensa, 1927k.

imperante y la edad similar –se llevaban cuatro años y ambos eran quincuagenarios– inciden más, *a priori*, en dudar en la identificación. Sin embargo resulta improbable que se trate del arqueólogo en vez del pintor porque, a pesar del breve espacio de tiempo transcurrido entre una y otra visita, la instantánea sería posterior a la realizada por Manuel Gómez-Moreno. Lo evidencia el hecho de que tras su regreso a Madrid, Luis López-Martí le informase de que ya habían liberado la columna de la izquierda una vez retirada toda la tierra del vestíbulo (Montenegro, 2016: carta 9), como así se constata en la fotografía.

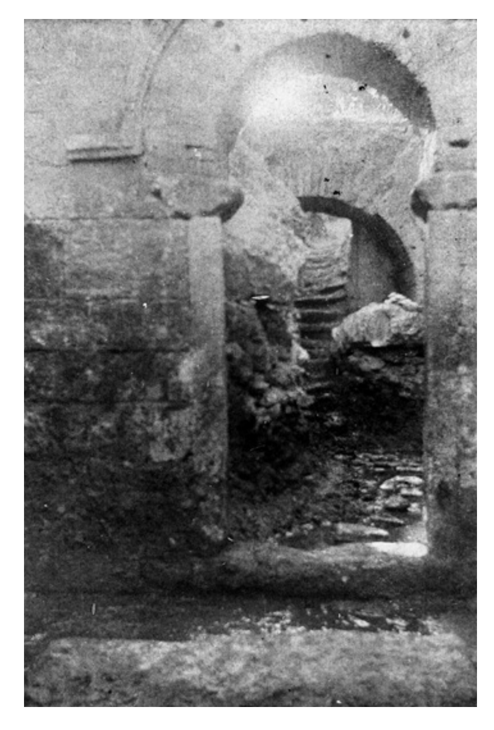


Fig. 2. Estado del interior del monumento durante los trabajos de Elías de Segura. Foto: Eloy Maquieira. Arquivo da Real Academia Galega: Fondo Ángel del Castillo, FS-34-07.

En otra instantánea en la que se muestra un avance en el progreso de la excavación se puede comprobar que el entorno de trabajo donde reproducir la decoración pictórica no había sido el más adecuado. Se aprecia el pésimo escenario impuesto por una climatología adversa, donde la acumulación de agua de lluvia empapa los escombros y encharca todo el interior (fig. 2).

Además, hay que tener en cuenta una peculiaridad arquitectónica del monumento que agrava esta situación. El pavimento se diseñó debajo del nivel freático del lugar por lo que fue necesario levantar sus muros sobre un potente suelo de más de 30 cm compuesto por una capa de *opus caementicium* sobre la que se aplicó otra de *opus signinum*. Durante el tiempo transcurrido desde su construcción este equilibrio estructural se deshizo al haberse producido más de una rotura del suelo aislante, provocando un continuo afloramiento de agua sobre el pavimento que se agudiza en épocas de mucha lluvia (Montenegro, 2011: 180-181 y e. p.).

La constatación de que éste era el escenario característico existente en el período de apogeo de la labor desarrollada por Elías de Segura se aprecia en un detalle revelador que permite situar cronológicamente la instantánea. Para ello hay que tener en cuenta que la fachada de la construcción está orientada plenamente al este y que en el momento de realizar la fotografía el sol se estaba poniendo por la vertical trasera del monumento. Por lo tanto la posición del ocaso determina que si éste no se correspondiese con el acaecido en el mismo día del equinoccio estaría muy próximo a él. Y evidentemente, la evolución de la excavación condiciona inequívocamente el vínculo de este evento astronómico con la génesis otoñal de 1927.

Análisis de las reproducciones

Calcos y dibujos previos

Las noticias que anunciaron la llegada de Elías de Segura comentaban que su cometido era realizar calcos y reproducciones de las pinturas de Santa Eulalia de Bóveda. Pero entre los fondos del Museo Arqueológico Nacional no se encuentran calcos propiamente dichos, solamente dos de, al menos, tres copias de un dibujo en blanco y negro, a menor escala de la obra original, de una considerable área de la superficie pictórica del arranque de bóveda que cubría la nave lateral sur (fig. 3).

LU 1-7: Original en papel, dibujo a lápiz. Medidas 550 x 1763 mm.

LU 1-8: Original en papel, dibujo a lápiz. Medidas 550 x 1763 mm. En el reverso, 3 dentro de un círculo. Esta copia se caracteriza por presentar una marcada mancha en el extremo izquierdo que abarca 1/8 aproximadamente de la superficie total del soporte.



Fig. 3. Arranque sur de la bóveda central. Foto: del autor. Dibujos previos de un área de la decoración pictórica. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-7 y LU 1-8.

La ausencia de calcos de las pinturas induce a pensar que serían realizados mediante la técnica inventada por el pintor para hacer copias del natural, pero lo reducido del espacio disponible para desplegar todo el aparataje necesario, junto con las placas de cristal, hace presuponer la imposibilidad de que los calcos fueran realizados mediante este procedimiento. Por el contrario, la potencia del escombro existente dentro de la nave lateral sur facilitaría al artista la ejecución del calco directo de las pinturas ahí conservadas. Sin embargo, no he llegado a constatar el tipo de técnica empleado para la elaboración de estos dibujos.

Las acuarelas

El propósito de la aplicación de la técnica de la acuarela radicaba en la necesidad de dotarse de una instantánea ágil con la que documentar el estado de conservación de las pinturas. Hacía un año que éstas se encontraban a la intemperie y con el agravante de contar, la mayor parte de la superficie pictórica, con una orientación que acentuaba esta desprotección frente a las inclemencias atmosféricas. Independientemente de los casos más graves de deterioro que ya se habían producido como el del desprendimiento de un fragmento grande de enlucido o las presumibles pequeñas pérdidas provocadas por golpes involuntarios, la acción de la humedad ya se manifestaba con la presencia predominante de veladuras de verdín (Montenegro, 2005: 35).

Este deterioro se muestra perfectamente en la obra de Elías de Segura donde también constan las incontables grietas generadas en los numerosos años transcurridos desde la construcción del monumento. Lamentablemente, el estado de conservación no es el adecuado para que las acuarelas puedan expresar cuál era la intensidad y el tono de cada uno de los colores entre el final del verano y el inicio del otoño de 1927. Se detectan fundamentalmente dos alteraciones que lo dificultan, ambas consecuencia de un proceso de degradación que afecta tanto a la pérdida de intensidad de las tinturas como al oscurecimiento del soporte que aporta el color base en una acuarela. Determinar el grado de la pérdida de cada uno de los colores y de la participación de los distintos agentes que lo pueden provocar -luz, suciedad, humedad, etc.-, está todavía por determinar.

Se conservan seis reproducciones a la acuarela. Cuatro de ellas se corresponden con cada una de las partes en las que dividió la tira del dibujo con motivos de la nave lateral sur. Al no haber permanecido expuestas a la intemperie, los cuadros reflejarían una fiel instantánea de cuál sería el estado de conservación de la pintura mural en esta área en el momento de su descubrimiento. Las otras dos acuarelas representan una escena aislada de dos aves y el detalle de un motivo vegetal, situadas en los paramentos oeste y este respectivamente.

A continuación comento cada una de las pinturas apoyándome en las respectivas fotografías de los motivos representados en su estado actual.

Fracciones del dibujo previo a la acuarela

En estos casos, las figuras aportadas solo muestran el área en el que se reproduce la pintura mural. A cada una de estas cuatro acuarelas las rodea un listón pintado en negro de aproximadamente 10 mm, en torno a él un espacio del soporte libre de pintura completa el marco de la acuarela.

1. Fracción 1.ª, motivo principal gallina y gallo enfrentados

   LU 1-2. Original en papel, acuarela. Medidas: dibujo, 335 x 279 mm; soporte, 415 x 361 mm.

   La diferencia principal de la acuarela con el estado actual de la decoración pictórica se observa en la pérdida de intensidad del color de ésta como consecuencia de una limpieza excesiva que provocó el abrasionamiento de toda la superficie pictórica afectada, llegando incluso a la pérdida de algunos motivos vegetales (fig. 4).

   No se aprecia con claridad el lado superior derecho del enmarque romboidal vegetal. Como se puede comprobar en ésta y en el resto de acuarelas, el autor no llega a captar todos y cada uno de los detalles que componen las escenas reproducidas, a pesar de lo predominantemente minucioso de su trabajo.





Fig. 4. Acuarela de la fracción 1.ª del dibujo previo. Motivo principal gallina y gallo enfrentados. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-2. Cotejo con el estado actual de la pintura. Foto: del autor.

La mayoría de las grietas pintadas se pueden observar actualmente. Algunas pudieron ser tapadas en los sucesivos trabajos de restauración[8]; otras, más que crearse *a posteriori*, pudieron ser omitidas al reproducir el área en la que actualmente se muestran. Este sería el caso de las localizadas en la zona inferior y media central.

Elías de Segura incluso reprodujo las líneas guía que facilitaron a los antiguos pintores la composición del trellis vegetal aunque solo constan las correspondientes a la mitad superior.

2. Fracción 2.ª, motivo principal pavo real

LU 1-3. Original en papel, acuarela. Medidas: dibujo, 271 x 373 mm; soporte, 357 x 415 mm.

En la acuarela se observan una serie de manchas oscuras verticales producidas por el continuo vertido de agua filtrada –ocasionando la presencia de hongos– o de otro tipo de fluido, que impregnaría en mayor medida el arranque de bóveda. El empeño en su limpieza ocasionaría el nivel de abrasionamiento que actualmente presenta la superficie pictórica (fig. 5).

8 Se documentan tres actuaciones de restauración de las pinturas realizadas con posterioridad a la finalización de los trabajos arqueológicos que descubrieron y pusieron el valor el monumento. La primera se efectuó a finales de los años cincuenta, la segunda a finales de los setenta y la última, de mayor envergadura, a principio de los noventa, Montenegro, 2005: 43, 65-66 y 89-91, y 2016: 199-200, 214-215 y 297-300.





Fig. 5. Acuarela de la fracción 2.ª del dibujo previo. Motivo principal pavo real. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-3. Cotejo con el estado actual de la pintura. Foto: del autor.

En este caso están mejor representadas las grietas que en el anterior. Pero es muy significativa la ausencia de la más abrupta de todas que se desplaza zigzagueando en sentido horizontal sobre la cabeza del pavo real. Es muy probable que su omisión de deba a la proximidad al nivel superior de la acuarela. En una fotografía publicada en el artículo de Helmut Schlunk sobre Santa Eulalia de Bóveda se puede comprobar la presencia de esta grieta en esa época (Schlunk, 1935: lám. II, fig. 8).

Tampoco se aprecian las líneas guía para el diseño del trellis vegetal, a no ser que las que se observan actualmente hayan aflorado como resultado de eliminar la capa pictórica superficial tras la aplicación de la limpieza desmedidamente agresiva.

3. Fracción 3.ª, motivo principal faisán

LU 1-1. Original en papel, acuarela. Colocado en un paspartú. Medidas: dibujo, 238 x 340 mm; soporte, 312 x 415 mm.

Mediante el cotejo de las imágenes se manifiesta claramente el desproporcionado celo dispuesto en la limpieza de los chorretones ennegrecidos y el significativo daño que produjo en la superficie pictórica de este arranque de bóveda. A pesar del excesivo empeño mantenido en eliminar las manchas todavía hoy persiste su rastro, cuestión de la que habría que congratularse porque en caso contrario el daño hubiese sido todavía mayor (fig. 6).

En el perfilado de las grietas se advierte una mayor resolución en reflejar un mayor número y más detalladamente que en los anteriores casos.





Fig. 6. Acuarela de la fracción 3.ª del dibujo previo. Motivo principal faisán. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-1. Cotejo con el estado actual de la pintura. Foto: del autor.

Tampoco aparecen en esta acuarela el trazo de las líneas guía que actualmente se pueden observar en la pintura mural.

4. Fracción 4.ª, motivo principal ánsar

   LU 1-5. Original en papel, acuarela. Medidas: dibujo, 265 x 340 mm; soporte, 343 x 415 mm.

   Esta área quizá sea la que menos se vio afectada por la limpieza. De todas formas se aprecian claramente zonas de abrasionamiento bordeando a la pareja de perdices, en la zona inferior del rombo vegetal que enmarca el ánsar, en el cuello y pecho de éste y en la esquina superior derecha (fig. 7).

   A la derecha de la cabeza de ánsar había un gran agujero por pérdida de soporte que fue tapado y restituida la pintura en posteriores trabajos de restauración.

   Elías de Segura también incidió en marcar la mayoría de las grietas y tampoco definió las líneas guía del trellis que actualmente se aprecian en la pintura.

La desafortunada limpieza

El inaudito desastre producido en la limpieza de las pinturas evidencia que los operarios no eran conscientes de las consecuencias de su impericia en esta labor. Debió ser factible comprobar desde el inicio la agresión que estaban produciendo a la pintura y tendrían, por lo tanto, que haber desistido de continuar con la tarea encomendada. Por otro lado, tampoco parece que hubiera habido un seguimiento adecuado por parte del supervisor restaurador, en el caso de haber afrontado este trabajo con la colaboración de un especialista.

Por intentar explicar este desatino, es muy probable que el fatídico resultado sea consecuencia de un relajamiento en las medidas de control, sobre la base certera de que la consistencia de las pinturas soportaría tal actuación. Este exceso de confianza habría estado incentivado tras superar con éxito una prueba de resistencia previa. «Las pinturas se sometieron a la acción del agua caliente, de la sosa y del álcali volátil; después de dejar algún tiempo sobre la superficie para que mordiesen la pintura, no sólo no desaparecieron los colores, sino que ni aun perdieron la intensidad de sus tonos» (López-Martí, 1934: 22).

Si este fue el fundamento de la injustificable actuación, hay que lamentar que no se comprobase el índice de resistencia de las pinturas a la abrasión mecánica, a pesar de que resultaría lógico pensar que no la superaría ni a niveles de baja intensidad. La mala luminosidad del lugar también podría haber suscitado la falta de una ágil respuesta que paralizase la actuación.

A pesar de ser tan relevante el deterioro producido, no he conseguido localizar referencia a estos drásticos trabajos de limpieza. ¿Se habrían realizado antes de retirar completamente el muro que aislaba la nave lateral sur y por eso no llamó tanto la atención la significativa



Fig. 7. Acuarela de la fracción 4.ª del dibujo previo. Motivo principal ánsar. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-5. Cotejo con el estado actual de la pintura. Foto: del autor.

degradación de las pinturas? Manuel Gómez-Moreno sí comenta algo al respecto pero sin detallar los hechos ni, por lo tanto, reprochar rotundamente la mala actuación: «Es inolvidable la impresión que se recibía contemplando las pinturas del sector de bóveda descubierto primero, con toda la opulencia de colorido que mantenía el ambiente húmedo del subterráneo. Luego, ya al aire libre, y a la intemperie durante más de un año que se tardó en protegerlas con un techo, se llenaron de verdines, cayó algún témpano de enlucido con ellas, sufrieron más aún al limpiarlas y aparecen hoy degradadas, secas y sin los toques a temple que, sobre su técnica al fresco, las perfeccionaban» (Gómez-Moreno Martínez, *op. cit.*: 415-416).

Se ha de recordar que las pinturas de la nave lateral sur se mantuvieron más protegidas de las inclemencias del tiempo que el resto. En cuanto al momento en el que se produjo la desgraciada limpieza, se puede evidenciar que se llevó a cabo durante el espacio de tiempo comprendido entre la finalización de las acuarelas del área afectada y la segunda visita al monumento de Manuel Gómez-Moreno, efectuada a finales de julio de 1928. Que las palabras de éste, lamentando el estado de las pinturas, incluían realmente la descripción del desastre se constata a través de una completa serie fotográfica realizada como consecuencia de esta visita.

De regreso a Madrid, Manuel Gómez-Moreno había solicitado la colaboración de Cayetano de Mergelina para documentar gráficamente el monumento. Parte del trabajo, realizado en el mes de septiembre de 1928 (Montenegro, 2016: 61-65), lo constituye una serie de fotografías que abarcan toda la decoración pictórica del interior y donde se aprecia que la correspondiente a la superficie del arranque de bóveda de la nave lateral sur ya había sido limpiada[9].

Reproducción de escenas aisladas

Cuarto de elipsis de la esquina NW, motivo principal gallina y gallo

LU 1-6. Original en papel, acuarela. Medidas: dibujo, 480 x 319 mm; soporte, 568 x 402 mm.

Sobre la escena representada en la acuarela existen en el interior del monumento cuatro variaciones ubicadas en cada uno de los extremos de las denominadas naves laterales (fig. 8).

---

[9] Atribuida erróneamente la autoría a Manuel Gómez-Moreno, la serie de 16 negativos en placa de vidrio está depositada en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Centro Superior de Investigaciones Científicas, situado en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Madrid). Las fotografías aludidas se pueden consultar, en su versión online, en las siguientes direcciones web referenciadas con sus respectivas signaturas:
«ATN/GMO/c06358»: <http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/0034_ATN_JAEGM/01_VI/85063.jpg>. «ATN/GMO/c06354»: <http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/0034_ATN_JAEGM/01_VI/84977.jpg>. «ATN/GMO/c06352»: <http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/0034_ATN_JAEGM/01_VI/85060.jpg>. [Consulta: 8 de marzo de 2017].





Fig. 8. Acuarela de una escena con dos aves, extremo oeste de la nave lateral norte. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-6. Referencia fotográfica del autor con el estado actual de la pintura.

En la reproducción se observan tenues manchas oscuras en la zona inferior. Llaman la atención los tonos azules sobre el fondo oscuro en algunos motivos vegetales y las manchas del mismo color sobre zonas de las aves.

En general da la sensación de ser una acuarela inacabada, sobre todo porque se echan en falta muchos detalles en un roleo vegetal más bien abocetado. Además, supongo que un error en la delimitación del espacio provocaría que prolongase de más el marco rojizo del lado derecho.

La fotografía coloreada de este motivo realizada cinco años después por Harald Hanson resulta más fidedigna para documentar esta escena, donde se muestra muy próxima al estado actual de la pintura (Schlunk, *op. cit.*: lám. III, fig. 13; Montenegro, 2005: 32).

Detalle del paramento interior este, motivo principal cáliz vegetal del que emerge un tallo con segmentos bulbosos

LU 1-4. Original en papel, acuarela. Medidas: dibujo, 374 x 253 mm; soporte, 415 x 275 mm.

Cuando fue reproducido este motivo pictórico, su estado de conservación presentaba dos significativas alteraciones definidas por una gran mancha con verdín en la zona inferior y por la falta de superficie pictórica en una franja vertical dispuesta a la derecha y a todo lo largo del dibujo (fig. 9).





Fig. 9. Tallo con segmentos bulbosos desarrollados de un cáliz vegetal, mitad sur del lienzo interior este. Archivo del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), LU 1-4. Referencia del estado actual de la pintura. Foto: Paco Vila Barros.

Al observar esta acuarela por primera vez en el Museo Arqueológico Nacional estaba convencido de que se trataba de la reproducción del motivo pictórico perteneciente al fragmento de recubrimiento de mortero caído –y actualmente perdido– situado en la sección norte del lienzo interior de la entrada. Así recordaba la fotografía realizada al poco del descubrimiento de Santa Eulalia de Bóveda en la que se aprecia el motivo desaparecido (Gómez-Moreno Martínez, *op. cit.*: lám. 58; Montenegro, 2005: 35). Pero no me percaté de mi equívoco hasta iniciar el estudio de la acuarela y comprobar que realmente me encontraba ante una copia parcial del motivo pictórico situado simétricamente en la sección sur del lienzo. La pregunta era obligada: ¿por qué no llegó a dibujar la figura vegetal completa?



Fig. 10. Interior del monumento, perspectiva del lienzo este previa a la visita de Elías de Segura. Foto: Ángel del Castillo. Arquivo do Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (CSIC), C0001.

La respuesta la ofrece una fotografía realizada poco antes de la visita de Elías de Segura, concretamente en el mes de agosto (fig. 10)[10]. En ella se puede ver que el motivo no estaba totalmente a la vista. Los escombros mantenidos *in situ* para que reforzaran el muro sustentante del arranque de bóveda de la nave lateral sur evitarían el desprendimiento de esta pintura, a diferencia de lo ocurrido con la situada simétricamente en el lado opuesto del vano de acceso (fig. 10).

Es obvio que la decisión de reproducir cuanto antes esta parte de la decoración pictórica estaba justificada por el alto riesgo de sufrir graves desperfectos. Al igual que el fragmento desprendido, estaba ubicada en una zona sin ningún tipo de cubierta que la protegiera de la lluvia. De hecho, mediante esta fotografía, se demuestra que el verdín documentado en la acuarela fue generado por la acumulación de agua filtrada en la superficie pictórica en contacto con la tierra retirada para aumentar el área de dibujo.

---

10 Su autor, Ángel del Castillo, incluyó el detalle del arco de acceso de esta fotografía en uno de sus artículos sobre el monumento, Castillo, 1927: 142.

11 «ATN/GMO/c06356» <http://aleph.csic.es/imagenes/archivos/0034_ATN_JAEGM/01_VI/85061.jpg>.

Por último, si se comprueba el estado de conservación actual de este motivo decorativo se aprecia que una parte considerable de la superficie pictórica delimitada por el verdín de la acuarela se ha perdido; además, un poco a la derecha, hay un agujero circular bien definido. Es muy probable que se trate de un mechinal cubierto para finalizar la decoración pictórica (Montenegro, 2005: 90). Esta área, aunque permanecía íntegra al descubrirla, realmente era una superficie débil debido a que la falta de uniformidad del mortero posibilitaría el fácil desprendimiento de la masa de relleno. Y esto debió ocurrir prontamente, posiblemente al retirar el escombro que la tapaba, porque en otra de las fotografías realizada por Cayetano de Mergelina, un año más tarde, ya aparece el agujero al aire y la caída de mortero circundante[11].

Un trabajo inconcluso

Resulta evidente que mediante las obras de Elías de Segura depositadas en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional no se habría cumplido el objetivo de este proyecto consistente en reproducir toda la pintura mural de Santa Eulalia de Bóveda.

Con independencia de que se llegasen a localizar otros dibujos de esta etapa, es poco probable que el cometido, finalmente, se hubiese completado. A pesar de que en la correspondencia intercambiada entre Manuel Gómez-Moreno y Luis López-Martí se hace referencia a un posible regreso de Elías de Segura al monumento para continuar con las reproducciones, no creo que esta segunda visita se hubiese llevado a cabo. Además de no existir noticias que la atestigüe, fundamentalmente me baso en la monografía sobre el monumento publicada en 1934 por Luis López-Martí, en la que indica que Elías de Segura solo estuvo trabajando en Santa Eulalia de Bóveda en el año 1927 (López-Martí, *op. cit.*: 8).

Todo parece indicar que la tarea de documentar gráficamente las pinturas, así como el resto del monumento, sería finalmente encomendada a Cayetano de Mergelina en 1928, encargo que, como ya he comentado anteriormente, fue realizado por Manuel Gómez-Moreno tras su segunda visita a Santa Eulalia de Bóveda.

Pero esto no resta importancia al trabajo efectuado por Elías de Segura. Una obra que, tras años de infructuosos intentos de localizarla, ya había ubicado en el ámbito de lo quimérico la mera posibilidad de llegar a contemplarla.

Vigo, a las puertas de la primavera de 2017

Bibliografía

Barnés Salinas, D. (1933): «Órdenes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Gaceta de Madrid*, n.º 19 (19-01-1933), pp. 438-439.

Caballero Zoreda, L. (2010): «Vida y trabajo de Manuel Gómez-Moreno con la arquitectura altomedieval como tema» [en línea], *Coloquio Centenario del Centro de Estudios Históricos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/33337/1/Gomez-Moreno_Manuel.pdf>. [Consulta: 27 de febrero de 2017].

Castillo López, Á. del (1927): «Los descubrimientos de Santa Eulalia de Bóveda», *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. XVII, n.º 197, pp. 140-142.

Esteban Chapapría, J., y García Cuetos, M. P. (2007): *Alejandro Ferrant y la conservación monumental en España (1929-1939). Castilla y León y la primera zona monumental*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 2 vols.

Estudios (1928): *Estudios en Galicia*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

Filgueira Valverde, J. (1988): «La Comisión de Estudios en Galicia», *1907-1987 La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después. Simposio internacional* (Madrid, 15-17 de diciembre de 1987). Coordinación de José Manuel Sánchez Ron. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, v. II, pp. 103-117. 2 vols. (Estudios sobre la ciencia, 5).

Gaceta (1931): «Decreto de 3 de junio de 1931», *Gaceta de Madrid*, n.º 155 (04-06-1931), pp. 1181-1185.

Gómez-Moreno Martínez, M. (1949): «Santa Eulalia de Bóveda», *Misceláneas. Historia–Arte–Arqueología. Primera Serie. La Antigüedad*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, pp. 415-423.

Gómez-Moreno Rodríguez-Bolívar, M.ª E. (1995): *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid: Fundación Ramón Areces.

JA (1918): «Calco del natural», *Ibérica*, vol. X, n.º 239, pp. 93-94.

López-Martí Núñez, L. (1934): *Santa Eulalia de Bóveda. Descripción y gráficos del monumento allí existente*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo. (Junta del Museo Provincial de Lugo, 1).

Memoria (1929): *Memoria correspondiente a los cursos 1926-7 y 1927-8*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

Montenegro Rúa, E. J. (2005): *El descubrimiento y las actuaciones arqueológicas en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo). Estudio historiográfico y documental de los avatares de un Bien de Interés Cultural*. Lugo: Concello de Lugo.

– (2011): «Santa Eulalia de Bóveda y el Castro de Corvazal: una aproximación al estudio arqueológico de lo próximo», en *2 Congreso Internacional de Arqueoloxía de Vilalba* (Vilalba, 20-23 de julio de 2011). *Férvedes*, 7. Edición de Eduardo Ramil Rego y Carlos Fernández Rodríguez. Vilalba: Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba, pp. 175-184.
– (2016): *Santa Eulalia de Bóveda. Estudio histórico-arqueológico y propuesta interpretativa del monumento y su entorno*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. (Tesis doctoral inédita).
– (e. p.): «Los descubrimientos de José María Penado en Santa Eulalia de Bóveda», *Lucensia*, vol. XXVII, n.º 54 (2017).

Prensa (1895): «Obra de arte», *La Unión Católica*, n.º 2335 (25-04-1895), p. 3.

– (1918): «De interés para los artistas. Un ingenioso invento de práctica utilidad», *El Siglo Futuro*, n.º 3475 (21-06-1918), p. 2.
– (1927a): «Los hallazgos arqueológicos. Se descubre un templo sepultado bajo tierra», *El Heraldo de Madrid*, n.º 12984 (10-09-1927), p. 12.
– (1927b): «Las pinturas murales de Santa Eulalia de Bóveda», *El Progreso*, n.º 6163 (10-09-1927), p. 3.
– (1927c): «La iglesia de Bóveda», *La Voz de la Verdad*, n.º 6056 (10-09-1927), p. 3.
– (1927d): «La ciudad», *El Regional*, n.º 15148 (10-09-1927), p. 3.
– (1927e): «Un hallazgo arqueológico de gran importancia», *ABC*, n.º extra (11-09-1927), p. 32.

– (1927f): «Lugo», *La Voz de Galicia*, n.º 14886 (11-09-1927), p. 2.
– (1927g): «El templo de Santa Eulalia», *El Siglo Futuro*, n.º 6245 (12-09-1927), p. 1.
– (1927h): «Un hallazgo arqueológico de gran importancia», *Noticiero de Soria*, n.º 4822 (12-09-1927), p. 2.
– (1927i): «Restauración de un templo», *El Pueblo Gallego*, n.º 1125 (14-09-1927), p. 9.
– (1927j): «La visita de los reyes a Lugo. Nuestro pueblo les tributa un cariñoso recibimiento», *El Regional*, n.º 15161 (26-09-1927), p. 2.
– (1927k): «Nuestras fiestas», *La Voz de la Verdad*, n.º 6076 (04-10-1927), p. 1.
– (1927l): «El templo de Bóveda», *La Voz de la Verdad*, n.º 6082 (11-10-1927), p. 3.

Schlunk, H. (1935): «Santa Eulalia de Bóveda», en *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933 dargebracht von allen seinen Schülern, die in den Jahren 1922 bis 1933 bei ihm gehört und promoviert haben*. Berlín: Würfel Verlag, pp. 1-13. (Das siebente Jahrzehnt).

Los fondos arqueológicos del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago: recorrido histórico y museográfico (1951-2016)

The archaeological collections of the Museo de las Peregrinaciones y de Santiago: historical and museographic overview (1951-2016)

Verónica del Río Canedo (veronicadelriocanedo@gmail.com)
Xoel Rodríguez Martínez (xoelroma@gmail.com)

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo exponer una retrospectiva histórica sobre los fondos arqueológicos que alberga el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago (Santiago de Compostela, A Coruña). El discurso de esta institución se centra básicamente en dos amplias temáticas: el fenómeno de la peregrinación a nivel universal, con especial atención al fenómeno jacobeo; y el estudio histórico de la ciudad y su desarrollo como centro de peregrinación. Desde su creación en 1951, esta entidad ha ido nutriendo sus fondos arqueológicos en consonancia a sus objetivos, siendo centro receptor de algunos yacimientos con especial vinculación jacobea dentro de la comunidad autónoma gallega, como de las excavaciones urbanas que se llevan a cabo en el término municipal de dicha ciudad. De este modo actualmente se ha conformado una colección de referencia, tanto para el estudio histórico jacobeo, como para las investigaciones acerca del nacimiento y evolución de la urbe compostelana. Las diversas etapas históricas por las que ha pasado esta institución nos dan pie a realizar un recorrido por el desarrollo de la museografía desde mediados del siglo xx hasta hoy en día, con el aliciente que supone el reciente traslado a la nueva sede situada en la plaza de Platerías (Santiago de Compostela, A Coruña). Con esta remodelación se modifica tanto el discurso como los espacios expositivos, pudiendo analizar cómo los fondos arqueológicos han contribuido a ello.

Palabras clave: Discurso expositivo. Espacio expositivo. Documentación. DOMUS. Jacobeo. Galicia.

Abstract: The aim of this article is to show a historical tour within the archaeological pieces of the «Museo de las Peregrinaciones y de Santiago» (Santiago de Compostela, A Coruña). The expositive discourse focusses on two big thematic areas: pilgrimage at a universal level, with particular focus on the pilgrimage to the tomb of St. James; and the historical study of the city as centre of pilgrimage. Since its establishment in 1951, this museum has received archaeological pieces in line with their objectives assembling a reference collection for the historical study of this pilgrimage and also for the evolution of the capital of Galicia. The museum has evolved through several stages. In moving to the new premises in the square of Platerías, the spaces and the museum's discourse were modified, allowing us to analyse how the archeological objects have changed and improved the last one.

Keywords: Exhibition discourse. Exhibition space. Documentation. DOMUS. Jacobean. Galicia.

1. Introducción

La trayectoria del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago se podría dividir en tres fases bien diferenciadas (Pérez Outeiriño, 2015: 38). La primera de ellas se iniciaría con la fecha de creación del Museo, que ocupará el edificio de la llamada «Casa Gótica»; la segunda comenzaría en 1996, cuando la institución abre sus puertas de manera permanente al público, una etapa marcada por la regulación jurídica del Museo mediante el Real Decreto 1293/2007 y que finalizaría con el cierre de la exposición al público en julio del 2015; finalmente, la tercera empezaría con la apertura de la nueva exposición en la sede de la plaza de Platerías en noviembre del año 2015. El discurso expositivo ha ido variando en cada una de estas tres fases, aunque la arqueología siempre ha tenido su espacio.

2. La arqueología y la institución

La arqueología y el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago están ligados desde sus inicios. En estas primeras décadas de andadura debemos resaltar los trabajos arqueológicos llevados a cabo por don Manuel Chamoso Lamas en su papel de comisario de la primera zona de defensa del Patrimonio Artístico Nacional, que como arqueólogo director dota a la institución de los primeros restos de naturaleza arqueológica procedentes de intervenciones en el núcleo urbano compostelano, en el entorno de la Catedral[1] y de yacimientos emblemáticos para la arqueología gallega como son Iria Flavia[2] (Padrón, A Coruña), Bretoña[3] (Lugo), Moraime[4] (Muxía, A Coruña) o Rebordáns[5] (Tui, Pontevedra). Hoy en día estos restos siguen siendo

---

1 Para ampliar información sobre este aspecto, y sobre las intervenciones en la Catedral, remitimos al lector a los trabajos publicados por Suárez, 1999a, 1999b, 1999c, 2000, 2004, y 2007.
2 Las intervenciones realizadas por Chamoso Lamas en Iria Flavia (Padrón, A Coruña) responden al conjunto inventariado como 719, 729, D-229 y D-127.
3 Conjunto inventariado como 724.
4 Conjunto inventariado como 725.
5 Conjunto inventariado como 723.

claves dentro del discurso expositivo pues entre ellos podemos encontrar los restos arquitectónicos del fallido proyecto de la cabecera gótica de la Catedral[6] de mediados de siglo XIII (Pérez Outeiriño, e. p.).

La situación cambia drásticamente a partir de 1982 con la transferencia de competencias en materia de arqueología a la Comunidad Autónoma. A partir de este momento la institución comenzará a ser depositaria de los restos arqueológicos procedentes de intervenciones en la ciudad de Santiago (a excepción de la Catedral), así como del resto del término municipal y de otros enclaves con clara vinculación jacobea. A partir de entonces los materiales arqueológicos no han parado de incrementar los fondos museísticos de la institución convirtiéndose en centro de referencia para el estudio e investigación tanto de los orígenes y evolución de la ciudad compostelana como de su entorno (fig. 1).

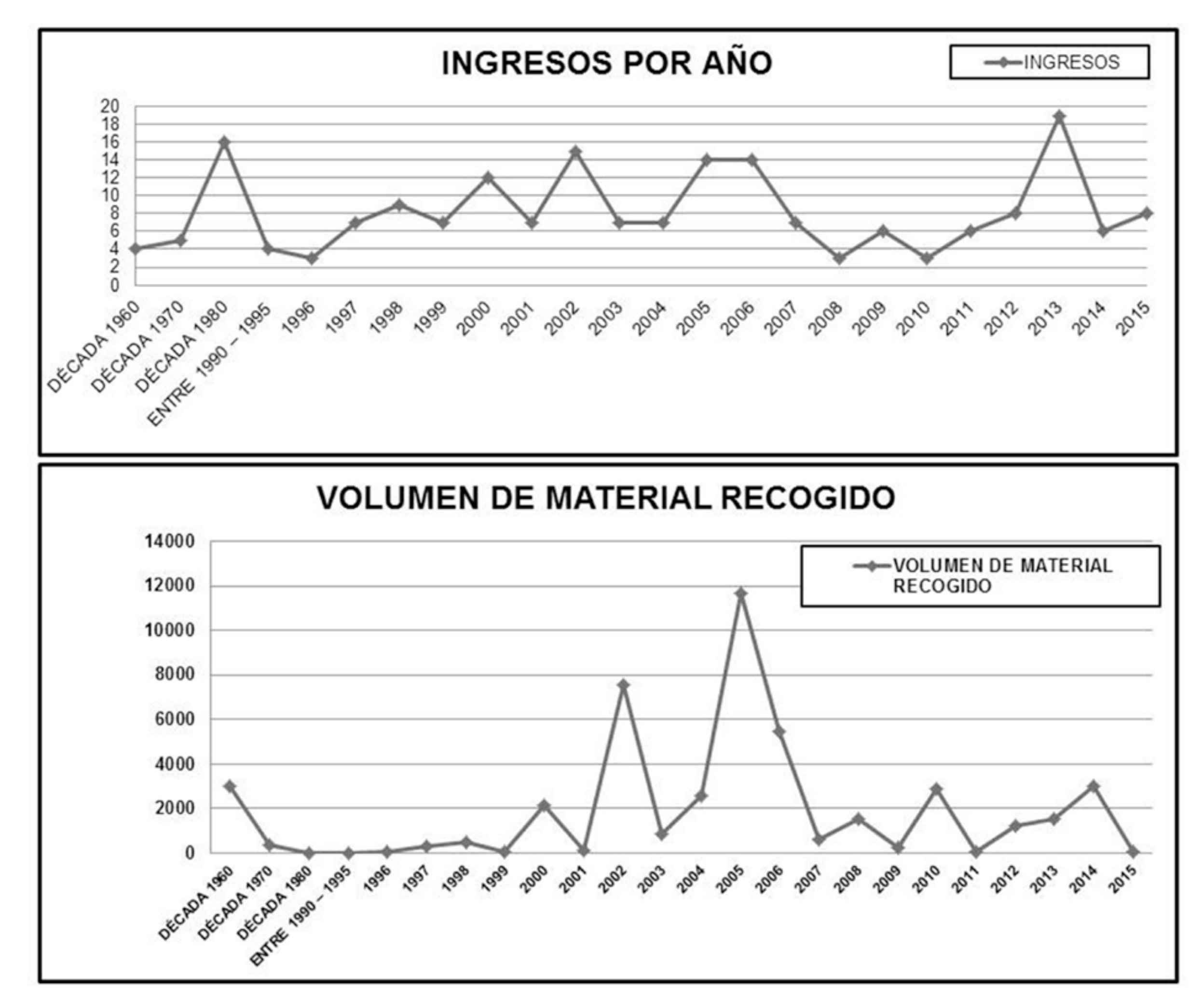


Fig. 1. Cuadro estadístico de ingresos de material arqueológico desde los años ochenta hasta 2015. Es a partir de 1995, con el inicio de la etapa autonómica para este centro y con la transferencia definitiva de su gestión a la Xunta de Galicia, cuando empezamos a contar con mayor volumen de datos de forma sistemática. Análisis estadístico y tabla de autor.

6 Recuperados en los trabajos realizados en la Plaza de la Quintana entre 1963–1964 (Pérez Outeiriño, e. p.).

No cabría en este contexto enumerar la larga lista de intervenciones y yacimientos que alberga el Museo, pero sí hacer una breve reseña a determinados conjuntos como Iria Flavia[7] y Rocha Forte[8] (Santiago de Compostela), cuyos restos aportan más del 33 % del total de material inventariado. Otro caso son las excavaciones de urgencia urbanas, que si bien no destacan cuantitativamente respecto a las anteriores intervenciones, salvo la excepción de Casa do Deán[9] (Santiago de Compostela), sí lo hacen por la calidad de alguno de los restos recuperados. Cabe destacar los excepcionales hallazgos de naturaleza orgánica recuperados en las intervenciones de Plaza de Platerías / Banco de España[10] y Raíña 11[11] (Santiago de Compostela). Dejando de lado la cultura material, no nos podemos olvidar de aquellos otros datos no inventariables pero imprescindibles para la comprensión de la evolución de la ciudad. Nos estamos refiriendo a aquellas otras intervenciones que han proporcionado datos de innegable valor histórico, hoy en día intangibles e invisibles al ojo humano por permanecer cubiertas por el lógico desarrollo de la ciudad. Ejemplo de ello son las intervenciones en la calle Raxoi[12], que documentan parte del tramo de la muralla del siglo XI d. C. (Parga, 2010: 74) y las intervenciones en la calle Franco 31[13], con un contexto de silos medievales (Rodríguez, 2012; Alonso; Prieto y Rodríguez, *op. cit.*).

Son éstos y otros restos los que poco a poco han ido nutriendo los fondos del Museo y han contribuido a complementar su discurso expositivo como se verá a continuación. Aún así, debemos subrayar el enorme trabajo que en el campo divulgativo queda por realizar. Si bien a día de hoy muchas de las piezas más relevantes están accesibles al público, ya sea mediante exposición o mediante acceso a ellas por vías telemáticas como el portal CER.ES, Europeana o la página web de la red de museos de Galicia[14], quedan todavía ingentes cantidades de material arqueológico depositados en los almacenes esperando a salir a la luz. A este respecto, y a pesar de la estrecha vinculación entre la institución y centros de investigación como la Universidad de Santiago de Compostela, de donde proceden la mayor parte de las consultas externas de material, queda una importante labor por realizar para que el gran público sea conocedor de la riqueza y conocimiento que proporciona el subsuelo compostelano. Sin ellos no se podría entender la evolución histórica, social y económica de la ciudad a lo largo de los siglos.

No podríamos avanzar en este discurso sin detenernos brevemente en la parte documental de los mismos, ya que su correcto tratamiento es la condición primera para

---

7 N.º Inv. D-184. Dirección técnica Álvarez, y López, 1994, Terra-Arqueos.

8 Los trabajos en Rocha Forte se inician en 2003 bajo la dirección de Acuña Castroviejo y Casal Rodríguez continuando hasta 2006. N.os Inv. D-727, D-728, D-801, D-816 y D-1463. En 2013 se reinician bajo la dirección de Bóveda, 2013, N.º Inv. D-1428. Bibliografía completa en www.rochaforte.info.

9 Casa do Deán, rúa do Vilar 1 (Santiago de Compostela). Números de inventario D-800 dirección técnica Suárez, 2014. D-1100 dirección técnica Pérez Mato, 2012; GESIT Grupo de Estudios Integrales del Territorio. La suma de ambas rondan las 8900 piezas inventariadas. Para ampliar información remitimos a Castro, 2009; Castro, y Suárez, 2005; Del Río y Rodríguez, 2015.

10 N.º Inv. D-1108. Dirección técnica de Gil, 2013. Con estudio de materiales preliminar realizado por varela, 2013.

11 N.º Inv. D-1125. Dirección técnica de Pérez Mato, 2013 con estudio de materiales realizado por César, 2013.

12 N.º Inv. D-1116. Dirección técnica de Parga, *op. cit.*, AKME S.C. Arqueología y Gestión del Patrimonio.

13 N.º Inv. D-1101. Dirección técnica de Rodríguez, 2012 con estudio de materiales en Alonso; Prieto, y Rodríguez, 2014: 214.

14 http://museos.xunta.gal/es

que se inicie el proceso de difusión. En este campo se debe resaltar la figura de M.ª Isabel Pesquera Vaquero, que se incorpora al Museo en 1997. Elabora un completo estudio sobre el tratamiento museístico de los fondos arqueológicos aplicado al Museo de las Peregrinaciones y a su vez sienta las bases normativas para el inicio de la catalogación analítica de éstos. Así pues, se inicia el proceso de inventariado y catalogación con una sólida base reglamentaria, en un principio para la base de datos en formato Filemaker, predecesora en el Museo del futuro sistema DOMUS, pues fue elaborada de forma que congeniara con los futuros campos del sistema integrado para documentación.

3. El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago hasta 2015: evolución

Como se ha señalado al comienzo del anterior epígrafe, la arqueología ha formado parte de manera indisoluble de esta institución desde el momento de creación de la misma, tal y como se puede leer en su reglamento de 1951 (Pérez Outeiriño, 2004: 53). De hecho, la ausencia de un museo que explicase el germen y evolución de la ciudad con la ayuda de los diversos bienes esparcidos por la ciudad y su contorno, fue una de las razones esgrimidas para la creación del mismo (Pérez, y Pesquera, 2003: 114).

No obstante, la nueva institución tendrá unos primeros años de vida bastante rocambolescos. El Museo contará con dos importantes exposiciones abiertas al público en años bastante separados en el tiempo (Pérez, y Pesquera, *op. cit.*: 114) y con aperturas puntuales para pequeñas exposiciones temporales.

La llamada «Exposición Inaugural» tuvo lugar en 1965. En ella habría un espacio reservado a la arqueología, aunque por diversos problemas se optó por hacer una exposición más centrada en las diversas manifestaciones artísticas de la archidiócesis (Chamoso, 1965: 10). No obstante, observando la guía de esta exposición es posible encontrar piezas que seguramente procediesen de excavaciones arqueológicas: dos cabezas de Santiago, una del siglo XIII y otra del XVII (Chamoso, *op. cit.*: 51). Se debe recordar que las excavaciones en la Catedral fueron retomadas por Manuel Chamoso Lamas en 1946 (Calvo, 1999: 71-80), primer director del Museo. Por lo tanto, éste podría haber contado, *a priori*, con un mayor número de piezas provenientes de estas excavaciones (Chamoso, 1958), como el ábaco con el número de inventario 425, las claves D-52 a D-54 o el capitel D-55.

Las puertas del Museo de las Peregrinaciones permanecieron cerradas hasta 1976. Esta nueva exposición giraba en torno a cuatro temas: Santiago de Compostela, meta de peregrinación; las peregrinaciones; la Orden de Caballería de Santiago, y la música de la peregrinación (Chamoso, 1976: 22-23). La primera de ellas estaba centrada en la evolución del sepulcro y de la urbe, aunque este último aspecto más centrado en los diferentes estilos artísticos. Era, por lo tanto, una sala idónea para albergar fondos arqueológicos. Las unidades expositivas que se verán a partir del año 1996 recordarán a las vistas en esta exposición de finales de los años setenta.

Un aspecto muy importante y que tiene lugar poco antes de abrir al público la anterior exposición, son las obras que se llevan a cabo en este edificio (Chamoso, 1976: 22), las últimas de carácter estructural (Pérez, y Pesquera, *op. cit.*: 119). No es un hecho trivial y, como se verá más adelante en este artículo, tendrá importantes consecuencias en el discurso museográfico del Museo.

La apertura definitiva de la institución al público tiene lugar el 2 de febrero de 1996, un año después de la transferencia de la gestión a la Xunta de Galicia (Pérez, y Pesquera, *op. cit.*: 114). Desde ese año, hasta su cierre al público, la exposición sufrió diversas variaciones, algunas de pequeña importancia y otras de significativa consideración. Muchas de ellas tenían su explicación en la idea de la dirección de huir de un museo estático (Pérez, y Pesquera, *op. cit.*: 120) aunque otras vinieron en parte obligadas por circunstancias como las particulares características de la «Casa Gótica».

En los siguientes párrafos se verá, en primer lugar, el estado de los fondos arqueológicos en el discurso expositivo durante los últimos años en los que la exposición estuvo abierta al público en la primera sede. El discurso original con el que el Museo abrió sus puertas en 1996 se fue actualizando con el paso de los años (Pérez Outeiriño, 2004: 58) y observando su estado final es posible tener una idea más clara del proyecto que se buscaba sugerir al usuario desde la institución. En segundo lugar, se analizarán los problemas que afectaron al discurso así como los cambios que se buscaban realizar en el mismo antes de trasladar la exposición a la sede de la plaza de Platerías.

Así, a comienzos de la segunda década del siglo XXI, el discurso giraba en torno a seis salas: a) La peregrinación. Un camino ritual de purificación y conocimiento; b) Orígenes del culto jacobeo. La traslación del cuerpo de Santiago; c) Santiago: Catedral y ciudad. El sepulcro del Apóstol como generador de la urbe compostelana; d) Peregrinos a Santiago. Caminos y ritos; e) Gremios y tradiciones artesanales en Compostela y f) Iconografía de Santiago: la imagen de Santiago en la historia. Era muy similar al de los primeros años, aunque en aquel primer momento existían módulos centrados en el grabado compostelano y en la música (Pérez Outeiriño, 2005b: 18) y no había presencia de otros elementos que se añadieron a posteriori (*Idem*, 2015: 40). Pasados los años también se eliminaron las referencias a la historia del edificio y que servían de introducción al recorrido (*Idem*, 2005b: 14) y la sala 5, antigua cocina del edificio (*Idem*, 2005b: 17), quedó reservada como espacio para las exposiciones temporales (Pérez, y Pesquera, *op. cit.*: 120).

Por lo tanto, si entrásemos en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago en el año 2012, por ejemplo, lo que nos encontraríamos sería una exposición permanente que se desarrollaba a lo largo de seis salas. Menos en la última, centrada como se ha visto en la iconografía de Santiago, en todas las demás hubo presencia de material arqueológico, aunque tanto la cantidad de este como su importancia dentro del discurso variaba enormemente de unas estancias a otras.

La primera de las salas servía de introducción y buscaba contextualizar la peregrinación jacobea en relación a las demás, tanto en la actualidad como a lo largo

de la historia. Para ayudar en esto último se mostraban tres lucernas[15] provenientes de las catacumbas de San Sebastián en Roma. A pesar de que se pueda pensar que se trataba de una presencia mínima, era una sala de breves dimensiones y con un afán, como se ha señalado, introductorio. Era en las estancias dos y tres donde se encontraba una mayor cantidad de fondo arqueológico y donde este tenía una mayor importancia dentro del discurso (fig. 2).

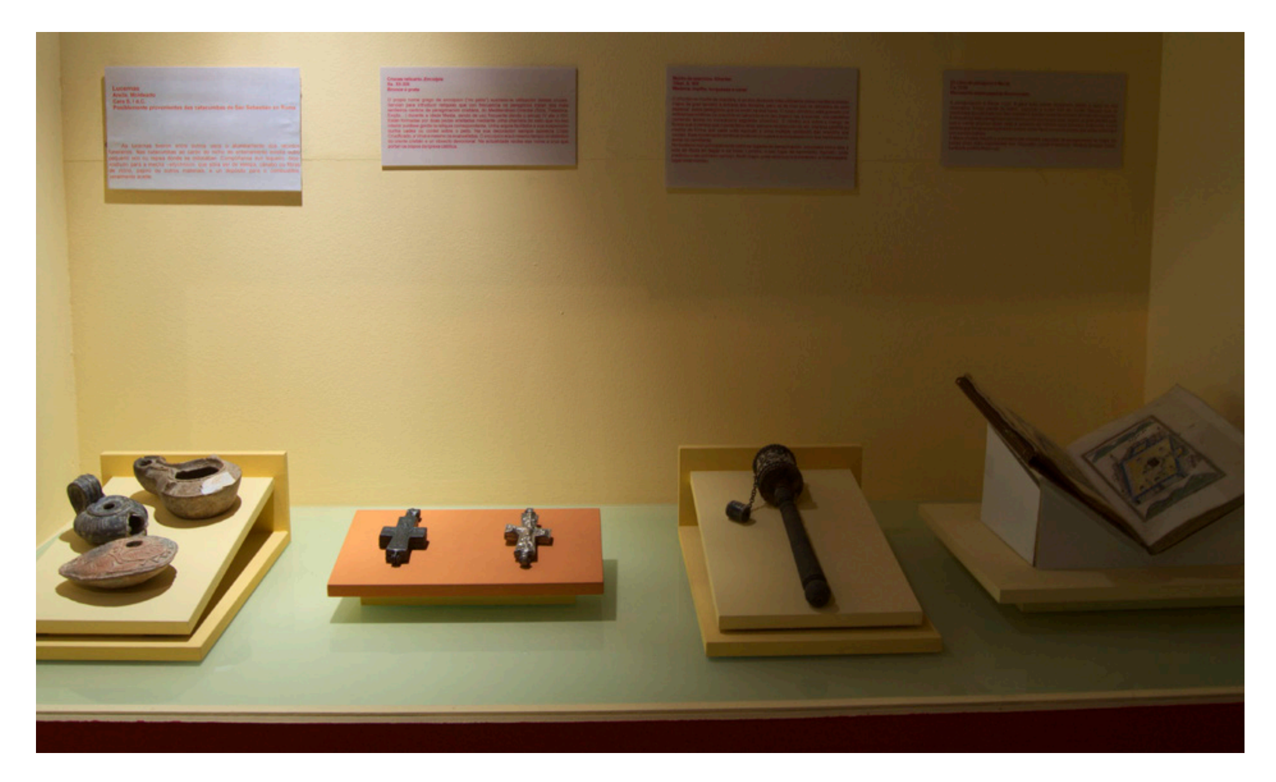


Fig. 2. Vitrina de las tres lucernas en la sala uno. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, «Casa Gótica». Imagen cedida por el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, Xunta de Galicia.

La segunda de las salas se centraba en los aspectos más destacables de Santiago Apóstol. La arqueología tenía aquí una gran relevancia ya que se recurría primariamente a ella para sugerir en el usuario varios de los temas que vertebraban esta estancia. La moneda de Fernando II[16] del siglo XII servía para ilustrar la traslación del Apóstol. La romanización del extremo noroccidental de la península ibérica se le sugería al visitante con piezas como el torques del Castro de Bardaos[17] (Tordoia, A Coruña) o con el llamado tesoro del Castro de Recouso[18] (Oroso, A Coruña). Finalmente, algunos de los lugares de tradición jacobea estaban también representados en el discurso expositivo, como Iria Flavia, Padrón[19] o el controvertido Castro Lupario[20] (fig. 3).

---

15 684, 685 y 687. Donación de la Comunidad de Religiosos Franciscanos de Santiago de Compostela del año 1972.
16 D-159. Excavación de 1985 en el lugar de San Vicente (O Grove, Pontevedra) dirigida por José Carro Otero.
17 D-811. Hallazgo casual de José Liñares (2006), vecino de Bardaos (Tordoia, A Coruña).
18 D-523 a D-555. Este conjunto fue un hallado casual en 1919 al realizar labores agrícolas.
19 1NR, 2NR, 3NR, 630 y D-184/3440 a D-184/3443.
20 648.



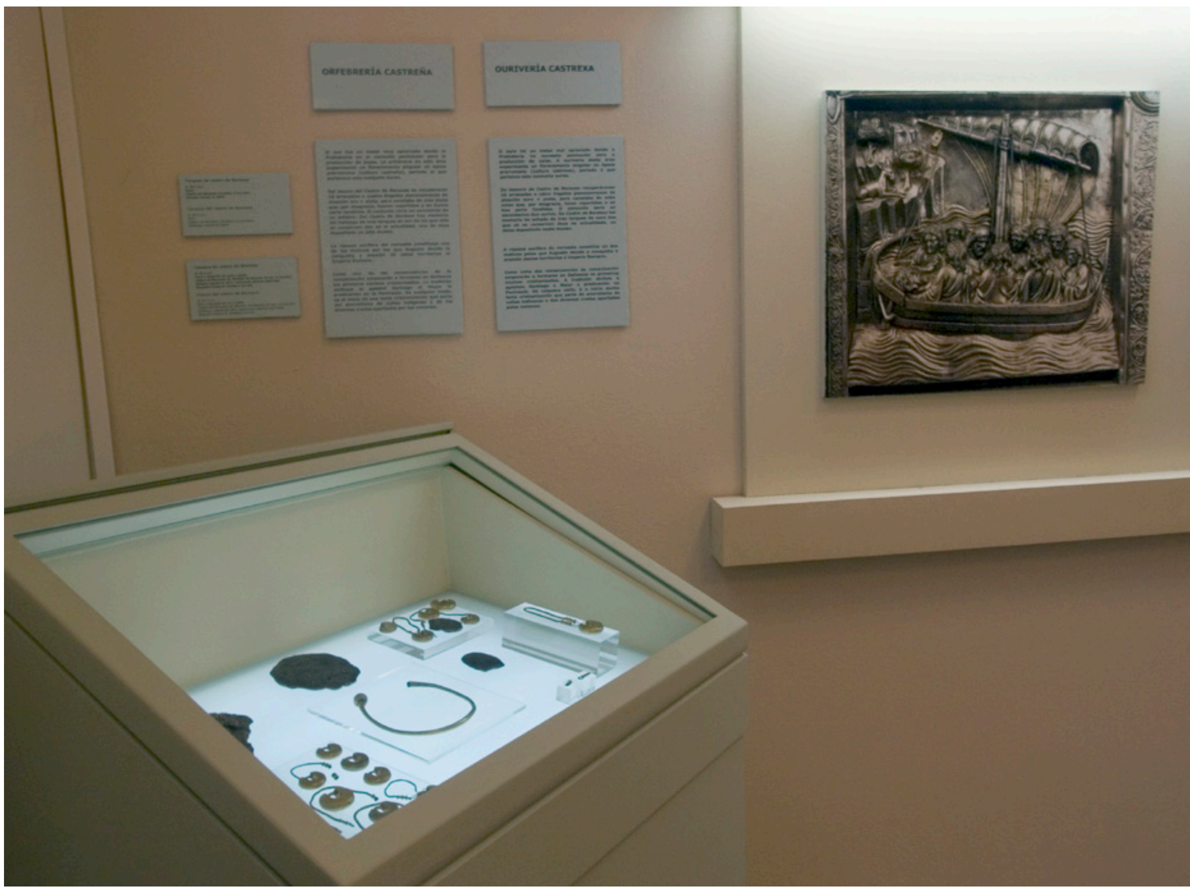


Fig. 3. Vista parcial de la sala dos y un detalle de la vitrina con el tesoro del Castro Recouso. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, «Casa Gótica». Imágenes cedidas por el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, Xunta de Galicia.

La arqueología tenía también una gran importancia en la tercera sala. Ésta se centraba en el proceso urbano de la ciudad de Santiago de Compostela y en la evolución de las construcciones basilicales y anexas desarrolladas en torno al sepulcro. El contenido se nutría fundamentalmente de elementos arquitectónicos de la Catedral y de otros provenientes de excavaciones arqueológicas en las zonas más antiguas de la ciudad (Pérez Outeiriño, 2005a: 248). Aunque en este artículo analizamos estas dos ideas de manera separada, en el discurso se encontraban entremezcladas para enfatizar uno de los fundamentos del mismo: la indisolubilidad de Santiago en cuanto apóstol y en cuanto ciudad (*Idem*, 2004: 51 y 2005a: 247).

Dos monedas del reinado de Fernando II de León[21] una de la abadía de San Martín de Tours[22], y restos de un sepulcro con el escudo de los Moscoso[23], así como el capitel procedente de una casa grande de la zona de la Algalia[24], le sugerían al visitante la importancia y evolución de Compostela durante la Edad Media.

Las piezas arqueológicas seleccionadas para trazar la evolución del sepulcro mostraban aspectos difíciles o prácticamente imposibles de ver en el edificio actual. En primer lugar, el desaparecido coro pétreo del Maestro Mateo[25] y en segundo, los proyectos inconclusos iniciados en tiempos de Juan Arias, como la cabecera gótica[26] u otros[27]. Los demás fondos[28] ilustraban otras fases de la evolución del edificio y gracias a la investigación posterior se logró saber que lo que en un principio se pensaba que era un resto de la basílica de Alfonso III[29], en realidad era parte de una celosía del monasterio de los santos Justo y Pastor de Cillanueva (Ardón, León) (fig. 4).



Fig. 4. Vista de la sala tres. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, «Casa Gótica». Imagen cedida por el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, Xunta de Galicia.

21 D-459 y D-598.
22 D-479. Excavación dirigida por María José Bóveda Fernández.
23 419 y 420.
24 D-700. Excavación dirigida por Gabriel Quiroga Barro.
25 D-156 y D-976 (proviene con seguridad de una de las excavaciones de Manuel Chamoso Lamas).
26 D-145 y D-146.
27 413, 424 y D-52 a D-55.
28 415, 720.383/95 a 720.383/97, D-122 (arqueólogos Eugenio Rodríguez Puentes y Eusebio Rey Seara), D-130, D-148, SN-7 y SN-8.
29 D-490, hallada por Juan Luis Puente en 1973.

En las posteriores salas la cantidad de material arqueológico se veía notablemente mermada. La sala número cuatro tenía como *leitmotiv* los peregrinos a Santiago, los caminos y los ritos (Pérez Outeiriño, 2005a: 248). Se trataba pues de una unidad expositiva muy compleja donde tenían cabida desde las diferentes rutas para llegar a Compostela, hasta los símbolos, donde se destacaba la vieira del siglo XII[31], y la indumentaria, con un pequeño espacio para el sello de pan con iconografía jacobea encontrado en la alcazaba de Málaga[32].

La sala seis, monográfica sobre los gremios de Santiago, fue la última que contó con material arqueológico y éste se limitaba a la zona de los azabacheros. No todas las piezas provenían de yacimientos de la capital gallega. Una cuenta de rosario[33] fue encontrada en la ermita de San Guillerme (Fisterra, A Coruña) y otra[34] proviene de Mondoñedo (Lugo). Todas las demás piezas[35] fueron halladas en Santiago en varias excavaciones.

A pesar de que desde su apertura definitiva en 1996 hasta su cierre al público en el 2015 todo este montaje sufrió una actualización y renovación, se introdujeron nuevos fondos y se ampliaron algunos contenidos (Pérez Outeiriño, 2015: 40), el discurso se enfrentó a un problema prácticamente insalvable: el espacio (Pérez y Pesquera, *op. cit.*: 116; Pérez Outeiriño, 2005b: 19, 2011: 38 y 2013: 69). No era un tema baladí. Como explicaba su director Bieito Pérez Outeiriño (2004: 59), el discurso se encontraba condicionado por el espacio, siendo una síntesis del potencialmente posible. Todo se estructuraba en torno a epígrafes que sugerían en exceso y que dejaban gran parte del trabajo de construir una narración coherente en manos del visitante.

La susodicha dificultad era perfectamente visible en dos salas: la segunda y tercera. El gran número de fondos que iba llegando al Museo y enriquecía la parte centrada en la evolución histórica de la urbe de Santiago y su entorno, no se podía añadir al discurso (Pérez Outeiriño, 2013: 71) y se veían relegadas al almacén (*Idem*, 2011: 39). Precisamente en esto último se convirtió gran parte de la sala dos a finales del año 2013. Las piezas de la colección Santos-Illueca continúan a día de hoy depositadas en una estancia habilitada en el interior de esa sala, lo que redujo de manera significativa el número de fondos expuestos (fig. 5).

En aras de dar solución a los problemas expuestos, desde el Museo y en colaboración con el Consorcio de la ciudad se impulsan una serie de estudios previos a la redacción del Plan Museológico. El realizado por Alejandro Arce Méndez (2006: 45) muestra con claridad la importancia y potencialidad del fondo arqueológico salvaguardado por el Museo y cómo podía enriquecer el discurso siempre que se complementase con otros materiales

30 *Idem.*
31 629, encontrada en una de las excavaciones de Manuel Chamoso Lamas.
32 301.A-B, hallada por Manuel Casamar.
33 D-943.1446/1. Excavación dirigida por Lorena Vidal Caeiro (Vidal, y Nodar, 2009).
34 D-1079. Donación de Roberto Reigosa Méndez.
35 659, 720.383/1 (excavación de Manuel Chamoso Lamas) y D-238.11/1 (excavación dirigida por Eugenio Rodríguez Puentes y Eusebio Rey Seara).



Fig. 5. El almacén de las piezas de la colección Santos-Illueca agravó el problema del espacio en la sala dos. Museo de las Peregrinaciones y Santiago, «Casa Gótica». Imagen cedida por el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, Xunta de Galicia.

(*Ibidem:* 17). Este trabajo y otros ayudaron a que en la sede de Platerías se reformulase el discurso en un edificio que permitía superar gran parte de los problemas subrayados.

4. El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago a partir de 2015: traslado y nuevo concepto expositivo

El cambio producido a raíz del traslado en el año 2015[36] merece un profundo análisis. Los fondos arqueológicos adquieren en el discurso expositivo un protagonismo innegable, enriqueciéndolo de manera evidente y tangible. Se produce un cambio físico, ambiental y conceptual, pues ahora nos hallamos en amplios espacios diáfanos, en donde nos podemos encontrar con diversas áreas temáticas[37], y dentro de ellas, sus diferentes unidades expositivas. Esta sede es la plasmación a la respuesta de las necesidades[38] en recursos interpretativos

36 El traslado de sede expositiva se realizó entre la estrecha colaboración del personal técnico del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, el área de Museos de la Xunta de Galicia y la colaboración de miembros del Ministerio de Cultura.

37 A partir de este momento se seguirán las abreviaturas AT para referirnos a Áreas Temáticas, ME Módulo Expositivo y UT Unidad Temática.

38 Para ampliar información respecto a las necesidades del Museo antes del traslado se remite a los artículos de Engroba, 2008, 2009a y 2009b; Pérez Outeiriño, 2005b, 2011 y 2013 y Pérez, y Pesquera, *op. cit*.

que ya había reflejado Engroba Cabana (2009a: 29) imprescindibles para que se produjera la comunicación efectiva entre la institución y la sociedad.

El visitante, a través del recorrido por las diversas salas, podrá evidenciar cómo el objeto arqueológico se une al hilo expositivo y a través de él se le sugiere una serie de conceptos histórico-culturales. Para evidenciar este hecho, se hará un recorrido por las diversas áreas centrándonos básicamente en cada uno de los nuevos conjuntos arqueológicos o aquellos que han implementado su presencia de forma considerable[39].

La primera área temática en la que centraremos nuestra atención es la AT.2. *Peregrinación jacobea. El Camino de Santiago*. Los cambios que observamos en la disposición de los objetos arqueológicos respecto a la antigua sede son tanto cualitativos como cuantitativos, pues la puesta en escena, como la cantidad de objetos aumenta. Como en la antigua sede, leyenda, tradición e historia se conjugan pero ahora se verán potenciados. El objeto arqueológico sugiere al visitante el contexto histórico de la evangelización de *Hispania*[40], remitiéndonos de forma indirecta a la cultura castreña ejemplificada a través del Tesoro de Recouso. La leyenda de la *Translatio*[41] del cuerpo del Apóstol entronca con la historia antigua y la romanización del noroeste a través de los restos arqueológicos del yacimiento de Iria Flavia, enclave que enlaza directamente con la temática jacobea; sin olvidar la importante incorporación que suponen los restos numismáticos del tesorillo de Castromaior[42] (Lugo). La moneda D-159 de Fernando II, con la representación de la traslación del cuerpo del apóstol ocupa ahora un lugar preferente. No tanto en lo referente a su ubicación física, sino debido al hecho que su iconografía se convierte en emblema del panel explicativo de la *Translatio* ocupando una de las paredes de la sala (fig. 6).

Nos dirigimos ahora al siguiente módulo*: Los caminos de Santiago*[43]. Éste se verá ahora complementado con fondos de innegable riqueza material y conceptual, añadiendo nuevos materiales arqueológicos a un enclave fundamental para la historia de la peregrinación y el Camino como es la Ermita de San Guillerme (Fisterra, A Coruña). Sus recientes excavaciones[44] han contribuido a aportar objetos de gran relevancia para la historia del peregrinaje jacobeo, por lo que resultaba inevitable su inclusión en el nuevo discurso expositivo, en indiscutible relación directa con la temática y objetivos del Museo (fig. 7).

---

39 Por cuestiones de espacio no haremos mención explícita a aquellos elementos que siguen unidos al discurso expositivo sin modificaciones, como es caso de la gran parte de los objetos arqueológicos ubicados en la AT.2. ME.4. *El peregrino jacobeo* y ME.5. *Símbolos, rituales y documentos de la peregrinación*.

40 AT.2. ME. 1 *Santiago. Historia tradición y leyenda*. UT.2. *Tradición. La evangelización de Hispania.*

41 ME. 1. UT.3 Leyenda. La *Translatio.*

42 Número de inventario D-1092 formado por once denarios.

43 AT.2. ME.3. *Los caminos de Santiago*. UT.1. *El nacimiento del Camino de Santiago*.

44 Se han llevado a cabo dos intervenciones diferenciadas en este yacimiento. Dirección técnica Vidal Caeiro, Zeta Arqueología (Vidal, y Nodar, *op. cit.* N.os Inv. D-943 y D-1082.

AT.2. Peregrinación jacobea. El Camino de Santiago.

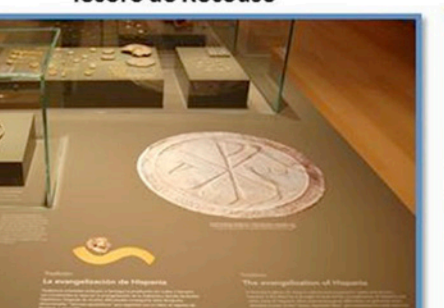




Tesoro de Recouso



Iria Flavia



UT. 2. Tradición. La evangelización de Hispania: Torques de Bardaos, Tesoro de Recouso y denarios de Castromaior



Iconografía de la moneda D-159 de Fernando II

Fig. 6. Área temática 2: *Peregrinación jacobea. El camino de Santiago*. Módulo expositivo 2: *Descubrimiento e identificación del cuerpo apostólico*. Material arqueológico. Foto: autor.

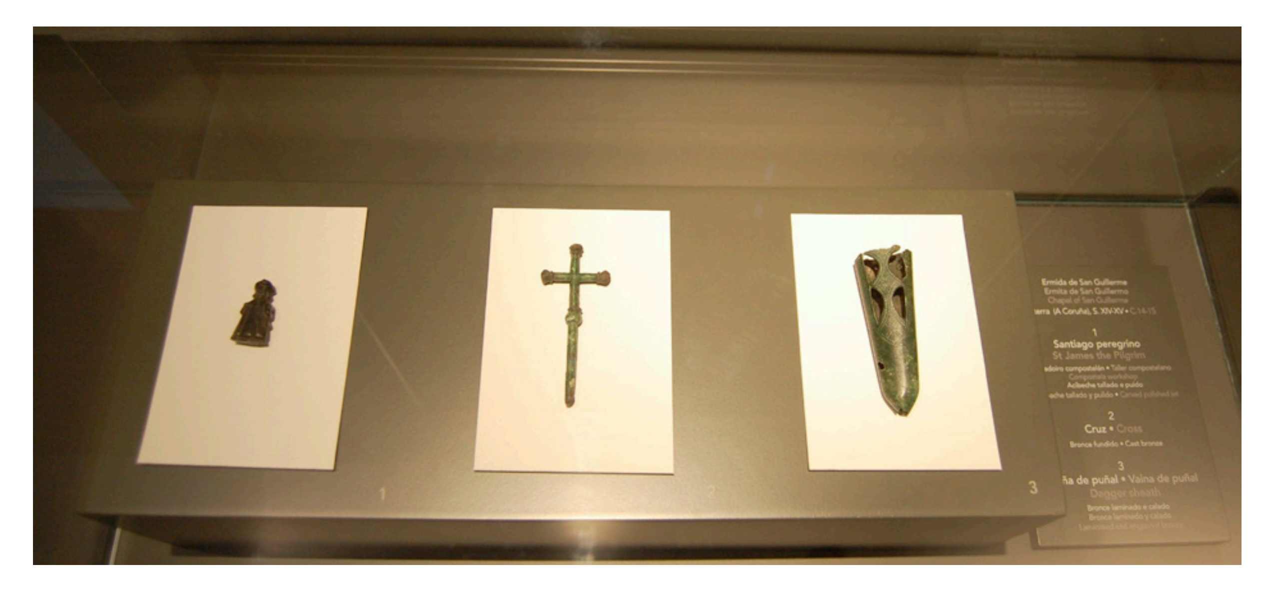


Fig. 7. Área temática 2: *Peregrinación jacobea. El camino de Santiago*. Módulo expositivo 3: *Los caminos de Santiago*. Unidad temática 1: E*l nacimiento del Camino de Santiago.* Material arqueológico procedente de la ermita de San Guillerme (Fisterra, A Coruña). Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, sede de Platerías. Foto: autor.

No hay mejor espacio para evidenciar el gran cambio producido en lo que a arqueología se refiere que la nueva área temática destinada a la evolución de la ciudad de Santiago[45] y el sepulcro. Se conservan las antiguas temáticas destinadas al origen y evolución del santuario[46], donde los objetos arquitectónicos procedentes de las excavaciones en el entorno de la Catedral, enumerados en el anterior apartado, siguen presentes. Expuestas en pared, acompañadas a pocos metros de las maquetas y soportes audiovisuales son el complemento ideal para alcanzar el objetivo temático de este espacio: la evolución de la actual Catedral a lo largo de la historia (fig. 8).



Fig. 8. Área temática 3: *La ciudad de Santiago de Compostela.* Módulo expositivo 1: *Un lugar para el culto. La evolución del santuario.* Material arqueológico procedente del entorno de la Catedral. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, sede de Platerías. Foto: autor.

Centrándonos de nuevo en el campo estrictamente arqueológico, entramos en el siguiente espacio[47]. Este es el escenario donde la arqueología urbana compostelana entra en escena contribuyendo de forma esencial al conocimiento y comprensión de la dinámica evolutiva de la urbe santiaguesa. Aunque conviven objetos ya expuestos en la antigua sede de la «Casa Gótica» como la Rueda de la Fortuna, los sepulcros de los Moscoso y los restos de azabache de Azabachería 29, tanto la temática como los fondos son novedosos y suponen

---

45 AT3. *La ciudad de Santiago de Compostela.*
46 AT.3. ME.1. *Un lugar para el culto. La evolución del Santuario.*
47 AT.3. ME.2. *El desarrollo urbanístico y económico de la ciudad.*

un gran cambio respecto al anterior discurso expositivo. Se introducen nuevos conceptos y campos que tienen como único medio de expresión visual los fondos arqueológicos como son: la alimentación medieval (con restos de arqueozoología e ictiofauna), las redes comerciales (a través de lozas de importación y numismática), la ciudad cotidiana medieval (por medio de ajuares domésticos de cerámica y madera). Es aquí donde se ubican los ya mencionados objetos de naturaleza orgánica recuperados en las excavaciones de Plaza de Platerías / Banco de España y Raíña 11 (Santiago de Compostela). En ambas, gracias al contexto anaeróbico de algunas UEs se han podido recuperar piezas de cronología medieval realizadas en madera además de un ajuar cerámico contemporáneo a las mismas. Entre estos restos se encuentran utensilios de servicio de mesa singulares[48] y un yugo[49] elaborados en madera (fig. 9) e incluso un precioso resto en cuero que forma un pequeño zapato / botín[50], también medieval (fig. 10).



AT.3. La ciudad de Santiago de Compostela. ME 2: el desarrollo urbanístico y económico de la ciudad



Vitrina alimentación medieval



Rocha Forte



Rocha Forte

Fig. 9. Área temática 3: *La ciudad de Santiago de Compostela*. ME 2: *El desarrollo urbanístico y económico de la ciudad.* Materiales arqueológicos procedentes de diversas intervenciones urbanas y Rocha Forte. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, sede de Platerías. Foto: autor.

---

48 Para ampliar información remitimos a los estudios de César, *op. cit*.; Díaz, 2013; Gil, *op. cit*.; Del Río; Alonso, y Ferreiro, 2016; Teira, 2013: 99-115.

49 Yugo de madera D-1108.619/565. Con cronología calibrada entre los siglos viii, ix y x (Hood, y Tamers, 2011).

50 D-1125.39/8: zapato de cuero aparecido en las intervenciones de Raíña 11 (Pérez Mato, *op. cit.*).

Destaca la unidad temática dedicada al yacimiento de la Rocha Forte[51], fortaleza medieval donde se vivirán diversos conflictos entre los ciudadanos de Compostela y el arzobispo. Los restos arqueológicos seleccionados para exposición son una ínfima representación del total de fondos depositados en el Museo a lo largo de las sucesivas campañas de excavación. Estos transmiten al visitante los entresijos de una época convulsa en la ciudad medieval, así como diversas facetas de la historia cotidiana compostelana que si no fuera por la arqueología se perderían. En contraste con las vitrinas anteriormente descritas, se suman ahora los restos de cerámica de lujo importada, objetos de fuerte carácter bélico resultado de las diversas contiendas que tuvieron lugar en este espacio, elementos arquitectónicos y elementos de carácter lúdico como la tabla de Alquerque de Nueve[52] y los curiosos dados elaborados en hueso[53] (fig. 9).

Por lo que respecta a la temática destinada al estudio de los gremios[54], se ve también complementada con fondos arqueológicos procedentes de intervenciones urbanas. Gracias a los cueros extraídos en Raíña 11 y Banco de España entran en escena el grupo social de curtidores (fig. 10).



Fig. 10. Área temática 3: *La ciudad de Santiago de Compostela*. ME 2: *El desarrollo urbanístico y económico de la ciudad.* Unidad temática 10: *Otros gremios y cofradías.* Material arqueológico de naturaleza orgánica, zapato de cuero D-1125.39/8. Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, sede de Platerías. Foto: autor.

---

51 AT.3. ME. 2. UT. 6. *El señorío de la ciudad*.
52 D-816.2274/46: alquerque de nueve.
53 D-1428.2784/2677 a 2680: dados en hueso (Bejega; González, y Fernández, 2013).
54 Ahora UT. 10. *Otros gremios y cofradías*, ubicada en AT.3. - ME. 2.

5. Conclusiones

A lo largo de este texto hemos intentado ofrecer al lector una revisión diacrónica de la importancia que han adquirido los fondos arqueológicos en el discurso expositivo, tanto de forma cualitativa, enriqueciendo y cohesionando el discurso; como cuantitativa, refiriéndonos tanto a la cantidad de fondos expuestos como de salas / áreas temáticas ocupadas por éstos.

Con el cambio de sede la puesta en escena se transforma, el objeto luce y se identifica con claridad gracias a la modernización de los recursos museísticos. En este cambio, las piezas arqueológicas adquieren un innegable protagonismo. Sin embargo, debemos recalcar el hecho de que no sólo estamos ante un crecimiento en el número de piezas, sino que el aumento del espacio mesurable permite que se esté dando esta realidad. Los problemas de capacidad señalados para la «Casa Gótica» han sido subsanados en la nueva sede.

El Museo se ha convertido actualmente en el punto de encuentro entre arqueólogos profesionales e investigadores. El auge de la arqueología urbana hace que sus almacenes amplíen constantemente sus fondos. La divulgación de éstos no es un tema baladí. A pesar de las ventajas que ofrecen hoy en días las plataformas oficiales en red, en muchas ocasiones, la única salida que tienen estos bienes es despertar el interés de un investigador procedente del mundo académico. De este modo el Museo, en cuanto a su vinculación como centro investigador, se convierte tanto en generador, en la medida en que sus capacidades se lo permitan, como en punto de encuentro para recibir al investigador, canalizando todo este proceso.

Reconocimientos: el trabajo aquí presentado es el resultado de un largo esfuerzo prolongado en el tiempo por parte del personal técnico del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. Sin olvidarnos del conjunto de voluntarios, estudiantes en prácticas y becarios que han aportado año tras año su granito de arena. A todos ellos mostramos nuestro más sincero agradecimiento.

Bibliografía

Álvarez González, Y., y López González, L. F. (1994): *Informe preliminar da excavación no xacemento de «Iria Flavia», Padrón, A Coruña-1994*. Depositado en los Servicios Técnicos de Arqueoloxía de la Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

Arce Méndez, A. (2006): *Estudo sobre a potencialidade das coleccións arqueolóxicas do Museo das Peregrinacións de cara á súa inclusión no discurso expositivo. MEMORIA FINAL*. Depósito documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Armada, X. L.; García-Vuelta, J.; Kaal, J.; Martín-Seijo, M., y Porto, Y. (2016): «Characterization of cores and organic remains in Iron Age gold objects: The Recouso treasure», [en línea], *Materials and Manufacturing Processes*, pp. 1-9. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10426914.2016.1232818>. [Consulta: 31 de marzo de 2017].

Bejega García, V.; González Gómez de Agüero, E., y Fernández Rodríguez, C. (2013): «Informe 2013/1102/RF. Análisis zooarqueológico e industria ósea de A Rocha Forte (Santiago de Compostela–A Coruña). Informe preliminar», *Intervención arqueolóxica na Fortaleza da Rocha Forte, Memoria*. Universidad de León. Depósito documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Bóveda Fernández, M. J. (2013): *Intervención arqueolóxica na Fortaleza da Rocha Forte, Memoria*. Depósito documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

César Vila, M. (2013): «Estudio de materiais arqueolóxicos recollidos na intervención realizada na Raíña 11 (Santiago de Compostela)», *Memoria final escavación arqueolóxica e control de seguimento das obras na rúa Raíña 11 (Santiago de Compostela)*. Depósito documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, anexo 5, pp. 1-10.

Calvo Domínguez, M. (coord.) (1999): *Santiago y los Caminos de Santiago: obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Castro Lorenzo, M. L. (2009): «La vajilla de lujo en Santiago de Compostela en los siglos xvi y xvii: aportaciones de la arqueología», *Revista de estudos de Pontevedra*, 22, pp. 123-158.

Chamoso Lamas, M. (1958): *Excavaciones en la Catedral de Santiago*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.

– (1965): *Museo de las Peregrinaciones: exposición inaugural: imaginería, orfebrería y otras artes, relacionadas con el culto a Santiago en Galicia*. Galicia: Dirección General de Bellas Artes, Comisaría de la 1.ª Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

– (1976): «El Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela», *Bellas Artes*, n.º 54 (nov-dec), pp. 19-23.

Del Río Canedo, V.; Alonso Toucido, A., y Ferreiro Diz, O. (2016): «Ajuar doméstico en las mesas compostelanas de época medieval: madera y cerámica como caso de estudio», *Estudo de arqueoloxía, prehistoria e historia antiga: achegas dos novos investigadores*. Edición de Rebeca Cordeiro Macenlle, Alia Vázquez Martínez. Santiago de Compostela: Andavira editora, pp. 405-418.

Del Río Canedo, V., y Rodríguez Martínez, X. (2015): «Cerámica vermella de Aveiro na Casa do Deán (Santiago de Compostela): unha aproximación tipolóxica», *Boletín auriense*, 45, pp. 119-155.

Díaz Fernández, M. (2013): *Informe da restauración de varias pezas arqueolóxicas procedentes da excavación do Banco de España (Santiago de Compostela)*. Laboratorio de Patrimonio, CSIC, BIC Materiales y Conservación S. L. L. Informe depositado en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

– (2014a): *Memoria da restauración de coiros arqueolóxicos pertencentes ao inventario D-1225. Museo das Peregrinacións (Santiago de Compostela)*. BIC Materiales y Conservación S. L. L. Informe depositado en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

– (2014b): *Memoria da restauración de madeira pertencentes ao inventario D-1225. Museo das Peregrinacións (Santiago de Compostela)*. BIC Materiales y Conservación S. L. L. Informe depositado en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Engroba Cabana, S. (2008): «Crear y recrear un museo: El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago», *Museo*, 13, pp. 344-353.

– (2009a): «El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago: de Museo a Museo, Centro de Documentación, Investigación e Interpretación», *Boletín de Interpretación*, 20, Asociación para la interpretación del patrimonio, pp. 27-29.

– (2009b): «O Museo das Peregrinacións e de Santiago: unha aposta futura pola interpretación do seu patrimonio», *Museos e comunicación, Ribadavia, do 2 ao 4 de outubro de 2008, X Coloquio Galego de Museos*, pp. 41-50.

García Gómez, J. *et alii* (1997). *Museo das Peregrinacións. Santiago de Compostela (Guía do museo)*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural.

Gil Agra, M.ª D. (2013): *Memoria da Intervención arqueolóxica: escavación en área do âmbito de cautela arqueolóxica establecida no soto do edificio do antigo Banco de España, Praza das Praterias*. Memoria inédita depositada en el Concello de Santiago de Compostela.

Hood, D. G y Tamers, M. A. (2011): *Report of radiocarbon dating analyses, Beta Analytic*. Depósito documental Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Mestres I Torres, J. S. (2015): *Datación por radiocarbono de cuero y madera procedentes de objetos manufacturados en depósito museístico, informe 04301/2013*. Laboratori de datació per radiocarboni, Universitat de Barcelona: Informe depositado en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Parga Castro, A. (2010): *Excavación arqueológica en la Rúa de Raxoi. Santiago de Compostela*. Depósito documental Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Pérez Mato, M.ª (2012): *Memoria do proxecto de control arqueolóxico de remoción de Terras na Casa do Deán 1 e 3, Santiago de Compostela*. Depósito documental Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

– (2013): *Memoria final de excavación arqueolóxica, control e seguimento das obras na rúa da Raiña 11, Santiago de Compostela*. Depósito documental Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Pérez Outeiriño, B. (2004): «O Museo das Peregrinacións. Un espazo museográfico relacionado coa orixe de compostela», *Boletín Avriense*, 34, pp. 51-78.

– (2005a): «Santiago, Apóstol y Ciudad, esencia del discurso del Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela», *Trade routes and pilgrimage trails as a factor of integration*. Edición de Jerzy Kmiecinski, Marek Oledzki y Karol E. Natkanski. Lódz: University of Lódz; Santiago de Compostela: Compostela Group of Universities, pp. 239-252.

– (2005b): «Santiago de Compostela. Museo das Peregrinacións», *Arte e cultura de Galicia e norte de Portugal: museos*. Volumen 4. Edición de Carlos de Pulgar Sabín. Vigo: Nova Galicia.

– (2011): «El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago», *Revista Peregrina*, n.º 12, pp. 37-39.

– (2013): «Museo das Peregrinacións e de Santiago. Presente e futuro», *CROA*: boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga, n.º 23, pp. 68-75.

– (2015): «O fenómeno da peregrinación na definición dos contidos do Museo das Peregrinacións e de Santiago», *Camiño (a Orixe) = Camino (el origen)*. Católogo de la exposición comisariada por Silvia García González y Juan Carlos Meana Martínez. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Ordenación Universitaria; Fundación Cidade da Cultura, pp. 35-48.

– (e. p.): «El Museo de las Peregrinaciones y de Santiago y sus fondos arqueológicos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* n.º 35 (2017), Número extraordinario «150 años de museos arqueológicos en España». Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes.

Pérez Outeiriño, B. y Pesquera Vaquero, I. (2003): «El programa expositivo de un museo local de proyección internacional. El caso del Museo de las Peregrinaciones», *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 8, pp. 113-133.

Porto Terneiro, Y. (2011): *Materiales orgánicos de la excavación de Banco de España (Praza das Praterías, Santiago de Compostela). Propuesta analítica y conservación*. Laboratorio de Patrimonio, Consello Superior de Investigacións Científicas, Informe depositado en el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Real Decreto 1293/2007, de 28 de septiembre, por el que se regula el Museo de las Peregrinaciones y de Santiago. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 20 de octubre de 2007, n.º 252, pp. 42713-42715.

Rodríguez Resino, A. (2012): *Memoria final da excavación en área do solar da rúa do Franco 31, Santiago de Compostela. Santiago de Compostela*. Memoria inédita depositada Concello de Santiago de Compostela.

Suárez Otero, J. (1999a): «Apuntes arqueológicos sobre la formación del Locus sanctus Iacobi y los orígenes del Urbanismo Medieval compostelano», *Actas del III Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos xi y xii* (28-31 de julio de 1998). Coordinado por Fernando Valdés Fernández. Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, pp. 11-42.

– (1999b): «La Catedral de Santiago de Compostela: Cien años de arqueología», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 14, pp. 39-72.

– (1999c) «Manuel Chamoso Lamas y la arqueología de la Catedral de Santiago», *Manuel Chamoso Lamas. Santiago y los Camiños de Santiago*. Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 71-80.

– (2000): «Excavacións no patio do claustro da Catedral de Santiago (1991-1992)», *Brigantium*, vol. 12, pp. 261-270.

– (2004): *Inventario de materiais das escavacións da Casa do Deán*. *Escavación Casa do Deán 2004*. Fondo documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

– (2007): «A arqueoloxía na Catedral de Santiago. Novas intervencións e novas perspectivas», *Encuentro Compostelano de Arqueología Medieval*. *Del documento escrito a la evidencia material*. Coordinada por Mercedes López-Mayán Navarrete, Carlos J. Galbán Malagón. Lóstrego: Santiago de Compostela, pp. 141-202.

Suárez Otero, J. y Castro Lorenzo, M. L. (2005): «A cultura material na Compostela dos séculos xv-xvi: vida cotiá e peregrinación a través da alfarería atopada nas escavacións realizadas na Catedral e na Casa do Deán, Estudo histórico das cerámicas atopadas nas excavacións realizadas no inmoble «Casa do Deán» e no Claustro da Catedral de Santiago». Plan Xacobeo e Cabildo de Santiago, 2004.

Sierra Rodríguez, J. C. (1990): «Sistemas y redes museísticas. El caso de Santiago de Compostela», *Boletín ANABAD*, vol. XL, n. º 4, pp. 129-140.

Teira Brión, A. M. (2013): «Dentro y fuera del bosque: La gestión del Prunus Avium / cerasus en época romana y medieval en el NW ibérico», *ArkeoGazte: Revista de arqueología-Arkelogia aldizkaria*, 3, pp. 99-115.

Varela Montes, A. M. (2013): «Tratamento do material arqueolóxico: cerámica, ferro, asta, malacofauna. Da escavación en área no soto do antigo edificio de Banco de España (Praza das Praterías, Santiago de Compostela)». Fondo documental del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago.

Vidal Caeiro, L. y Nodar Nodar, C. (2009): «Traballos arqueolóxicos na ermida de San Guillerme de Fisterra», *Atlas arqueolóxico de Galicia: Comarca de Fisterra*. Coordinado por Eugenio Rodríguez Puentes, Alejandra Vázquez Grobas y el Servizo de Arqueoloxía de la Xunta de Galicia. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pp. 38-41.

La Fundación Maurí, La Garriga, Vallès Oriental: las colecciones de arqueología

The Maurí Foundation, La Garriga, Vallès Oriental: collections of archaeology

Margarida Genera i Monells (margaridagenera9@gmail.com)
Fundació Maurí
Sociedad Española de Historia de la Arqueología
UNED-Barcelona

Resumen: A partir de la voluntad testamentaria del historiador y notario Josep Maurí i Serra (1912-1967), la fundación que lleva su nombre fue creada en 1969 con el objetivo de mantener y divulgar su legado, además de fomentar la cultura y conservación del patrimonio de su población natal –la Garriga, Vallès Oriental– a unos 35 km de Barcelona. Es una fundación de carácter privado, regida por un Patronato que se encarga, de forma totalmente altruista, de su gestión y conservación, en particular del fondo patrimonial, que comprende: una biblioteca especializada, un archivo histórico con 800 pergaminos, fotografías, clichés y una colección de obras de arte y materiales arqueológicos recuperados entre la década de los años cuarenta y la de los setenta.

En esta ocasión nos proponemos dar a conocer la labor de dicha fundación, particularmente en el campo de la arqueología durante más de medio siglo de su existencia, así como el impacto social de la misma.

Palabras clave: Arqueología. Arte. Imaginería. Archivo. Coleccionismo. Catalunya.

Abstract: Based on the will of the historian and notary Josep Maurí i Serra (1912-1967), the foundation that bears his name was created in 1969 with the aim of maintaining and disseminating his legacy, as well as promoting culture and conservation of the heritage of his home town -the Garriga in the Eastern Vallès- about 35 km. from Barcelona. It is a private foundation, governed by a patronage that takes care, in a completely altruistic way, of its management and conservation, in particular of the patrimonial fund that includes: a specialized library, a historical archive with 800 scrolls, photographs, clichés and a collection of works of art and archaeological materials recovered between the forties and the seventies.

On this occasion we propose to make known the work of this foundation, particularly in the field of archaeology for more than half a century of its existence, as well as the social impact of it.

Keywords: Archaeology. Art. Imagery. Archive. Collecting. Catalonia.

Introducción

Esta comunicación tiene por objetivo dar a conocer la Fundación Maurí, -ubicada en la población de la Garriga, Vallès Oriental- a unos 35 km de Barcelona- y su labor en el campo de la arqueología a lo largo de su más de medio siglo de existencia, así como su proyección social.

Nos encontramos en un enclave situado en una vía natural -el río Congost- que comunica las tierras del interior con el litoral marítimo. Goza de buenas condiciones climáticas y recursos naturales: áreas boscosas, terrenos fértiles y aguas termales, bien conocidos desde la prehistoria y que en épocas más recientes la convirtieron en una villa de veraneo de élite. Esta particularidad del pasado ha quedado cristalizada en el gran número de construcciones modernistas diseminadas por todo el municipio, que nos muestran la gran creatividad arquitectónica y cerámica bien manifiesta en dicho período, transcurrido durante las primeras décadas del siglo xx, y que propició un extraordinario desarrollo de las artes menestrales en sus múltiples facetas: la cerámica y vidrio, el forjado y en la propia localidad la preparación de buenos especialistas en el trabajo de la madera. Posteriormente culminaría en la industria de la ebanistería, que tanto caracterizó la Garriga de las décadas de los setenta y ochenta del mismo siglo.



Fig. 1. Josep Maurí i Serra. Foto: Archivo fotográfico Fundación Maurí.

A partir de la voluntad testamentaria del historiador y notario garriguense Josep Maurí i Serra (1912-1967), la fundación que lleva su nombre fue creada en 1969 con el objetivo de mantener y divulgar su legado, además de fomentar la cultura y conservación del patrimonio de su población natal, localidad de la cual había sido distinguido en vida Hijo Predilecto. Fue un auténtico intelectual con gran capacidad de trabajo, de profundas convicciones morales y religiosas, además de manifestarse muy

comprometido con todos los temas de índole cultural y cívica, impulsando grandes iniciativas. Su legado, así nos lo muestra (fig. 1).

Algunos datos biográficos

Desde época temprana formó parte del movimiento fejocista (Federación de jóvenes cristianos) de Catalunya y fue cofundador del semanario *El Congost* (1933-1936) y el año 1939 de *La Hoja de Acción Católica*, que a partir de 1966 hasta 1972 se publicó como *Full Parroquial de la Garriga*. Estas revistas fueron uno de los medios de comunicación a través de los cuales daba a conocer algunos de los hallazgos arqueológicos que se producían en la localidad o zonas próximas.

Profesionalmente, ejerció durante muchos años de notario en la localidad de Blanes, actividad que le permitió la adquisición de diversos bienes artísticos. No obstante, como historiador –su gran vocación– escribió numerosas monografías. Entre las más relevantes se encuentra la *Història de la Garriga*, un compendio de tres volúmenes, editados en 1949, 1953 y 1954 respectivamente. A pesar de que posteriormente se hayan editado más libros de carácter histórico sobre el municipio y sus alrededores, los de Josep Maurí continúan constituyendo una obra de referencia por la gran riqueza en contenidos y rigor en la exposición, basada con toda



Fig. 2. *Historia de la Garriga*, su obra más importante, que todavía sigue siendo una publicación de referencia.

fidelidad en la documentación arqueológica y archivística hasta aquel entonces disponible. También fue un buen conocedor de la geografía y la toponimia, debido principalmente al trabajo de campo realizado (fig. 2).

Con el tiempo Josep Maurí i Serra llegó a convertirse en un especialista de la temática religiosa con la publicación de nuevos libros, entre los cuales figuran: la *Història del Santuari de la mare de Déu del Vilar de Blanes* (1952) –a su paso por Blanes como notario–, *Història del Santuari de la mare de Déu de Puiggraciós* (1952), *Els sants de la diòcesi de Barcelona* (1957), la *Història del convent de Blanes*, (1958)... además de artículos sobre aspectos culturales, sociales y jurídicos. Tenemos que considerarle también uno de principales impulsores de las manifestaciones tradicionales más arraigadas en la Garriga y mecenas de los trabajos de restauración del conjunto monumental más emblemático de la misma población: la Doma, –situada al este del núcleo urbano– que conserva elementos arquitectónicos de época románica y gótica (siglos XI-XVI). Comprende la antigua iglesia parroquial dedicada a San Esteban, con un retablo gótico atribuido a la escuela pictórica de los Huguet-Vergós y el cementerio. En las obras de restauración realizadas en 1959 por la Diputación de Barcelona, bajo la dirección del arquitecto Camil Pallàs, el mismo Maurí se involucró muy directamente. En aquella actuación se restituyeron los elementos originales del conjunto, suprimiendo todos los añadidos producidos a lo largo del tiempo, y así se conseguía recuperar la fisonomía primigenia del monumento, que todavía hoy tiene el encanto propio de una iglesia rural, inserta en un bello paisaje (fig. 3).

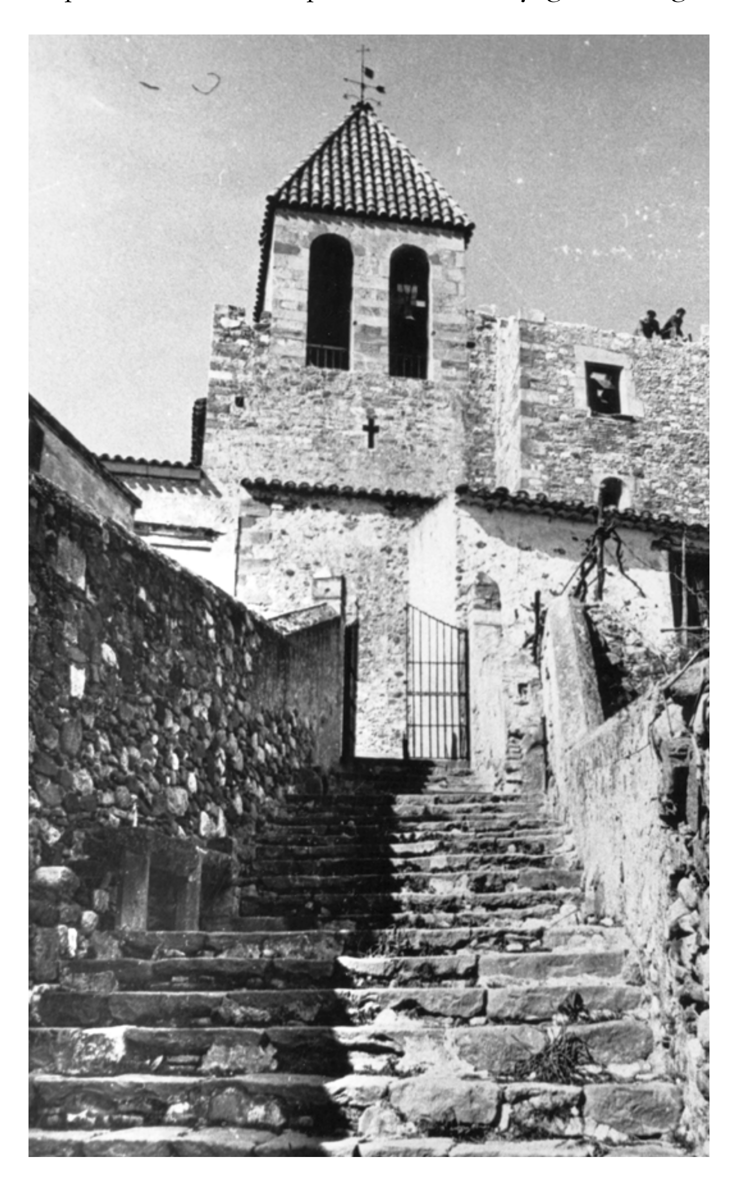


Fig. 3. Vista general de la Doma a finales de la década de los años cincuenta. Foto: Archivo fotográfico Lluís Cuspinera.

En el decurso de los años se rodeó de muchas obras artísticas –a menudo de gran valor simbólico– y otro tipo de pequeñas cosas que fueron configurando un entorno de atmósfera muy especial que invita al estudio y reflexión. Incluso llegó a crear un ambiente propicio a la meditación en su oratorio, pequeña capilla, a la cual nos volveremos a referir más adelante. Este espacio exquisitamente ornamentado se en-



Fig. 4. Detalle de la capilla rodeada por parte de los respaldos del coro de la Catedral de Girona. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

contraba inmerso en una iluminación difusa emitida por un lucernario sostenido por cuatro columnas barrocas, decoradas con guirnaldas y policromía (fig. 4). De esta manera, al final de su vida, Josep Maurí se convertiría en un auténtico coleccionista de colecciones, que conforman su legado, hoy destinado al disfrute de nuestra sociedad.

La fundación

Es una fundación de carácter privado, regida por un Patronato[1] que se encarga de forma totalmente altruista de su gestión, conservación y organización de actividades, principalmente de carácter cultural. La sede de la fundación se ubica en la calle Cardedeu n.º 17, que –al mismo tiempo– fue su casa natal y donde residió hasta su deceso. Al haber sido la vivienda habitual, se llevaron a cabo obras de remodelación con el fin de acondicionar el edificio a las funciones de un espacio patrimonial abierto al público.

1 El Patronato está formado por los siguientes miembros: Lluís Cuspinera i Font (Presidente), Josep Castells i Gironès, Albert Benzekrí i Fortuny, Albert Benzekrí i Arimon, Víctor Rodríguez i Iñigo, Margarida Genera i Monells y Joan Hernandes i Reig.

Consta de tres plantas:

– La planta baja alberga un vestíbulo con objetos de Maurí, una sala de exposiciones y las vitrinas donde se muestra una selección de materiales arqueológicos. En otra sala de la misma planta se encuentra una pequeña parte del legado del de otro gran y reconocido intelectual de la Garriga, Josep Sancho Marraco, al cual nos referimos a continuación.

– La segunda comprende básicamente la biblioteca de la Fundación, el archivo y un pequeño sector destinado a la presentación de algunas imágenes religiosas y obras pictóricas.

– La tercera está dividida en dos estancias donde se desarrollaría la vida más espiritual de Maurí. Incluye la pequeña capilla y otra habitación destinada a su biblioteca personal, decorada profusamente con obras de arte, donde impera el dorado.

La casa tiene un jardín con elementos florales, esculturas y un pequeño estanque que recrea un ambiente bucólico que nos conecta con la época de Maurí. Especialmente en verano se desarrollan en él algunas de las actividades.

El fondo patrimonial

Además del propio mobiliario y enseres personales de su fundador, este espacio museístico conserva un fondo patrimonial de cierta importancia, accesible a todos los investigadores o simplemente personas interesadas por alguno de los diferentes temas relacionados con las colecciones.

Comprende:

– El archivo histórico con 800 pergaminos, que incluye documentación de distintas procedencias:

  Archivo de Can Terrés
  Archivo Salvador-Torras
  Archivo Hemeroteca-Saraueta
  Archivo Cors-Pellicer
  Archivo Sancho Marraco

– El Archivo fotográfico con 70 000 imágenes y 20 000 clichés de vidrio de muy diversos orígenes, pero de temática estrechamente vinculada con la Garriga.

Por la relevancia y posible conexión con la trayectoria de J. Maurí, tenemos que recordar que Josep Sancho Marraco, 1879-1960, ha sido uno de los más grandes compositores de música religiosa hispana, de la primera mitad del siglo xx, con unas 550 obras musicadas, entre las que

figuran también diversas sardanas y cantos populares. Fue maestro de Capilla de la catedral de Barcelona. Forma parte de su legado cedido a la Fundación el busto de bronce realizado por el escultor Josep M. Camps, en 1958 y su piano. El año 1943 había sido distinguido como Hijo Predilecto de la Garriga en reconocimiento a su obra musical.

- La colección de obras artísticas que comprende desde los muebles, pinturas de artistas catalanes, algunos vinculados también con la Garriga como Enric Galwey (1864-1931), el ilustrador y también escritor Apel·les Mestres (1854-1936), autor de la portada de una de las obras de Maurí, Xavier Nogués (1873-1941), dibujante y grabador, diversas muestras pictóricas de época barroca, etc.

Destacamos la imaginería religiosa con varias tallas góticas y un conjunto de plafones con decoración entallada que fueron respaldos de parte de la sillería del coro de la catedral de Girona, obra contratada en el año 1351 al Maestro Eloy, (hasta la fecha no podemos precisar la autoría exacta) donde aparecen representados distintos personajes, especialmente figuras de ángeles que portan instrumentos musicales, elaborados con gran precisión y delicadeza (fig. 5). Pasada la Guerra Civil se desmontó el coro de dicha catedral con el fin de garantizar su buena conservación. Maurí en la década de los años sesenta, adquirió parte de esta gran obra de arte para instalarla en la capilla que se había construida ex profeso en el interior de su propia casa. Dichos trabajos fueron encargados al prestigioso arquitecto Jordi Bonet i Armengol, que posteriormente ha dirigido los trabajos de la Sagrada Familia de Gaudí, en las fases más recientes de su construcción.



Fig. 5. Detalle del relieve de dos ángeles con decoración entallada que fueron respaldos de parte de la sillería del coro de la catedral de Girona. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

También se conservan diversas piezas de cerámica, botes de farmacia, así como otros objetos de naturaleza muy diversa: elementos arquitectónicos como capiteles de distinta procedencia, fragmentos escultóricos...

– La colección de arqueología, así como algunos fósiles fruto de donaciones (fig. 6).



Fig. 6. Fotografía original del archivo de Josep Maurí con la imagen de algunos elementos arquitectónicos, retocada por el propio autor para la publicación de uno de sus libros.

La arqueología local. Datos historiográficos

El patrimonio arqueológico que se conserva en dicha Fundación es en realidad escaso, pero representativo de la investigación efectuada en Catalunya durante las fases previas a la implantación de la arqueología como praxis profesional llevada a cabo, ya de forma generalizada, a partir de mediados de los años setenta. Estas actuaciones cabe analizarlas dentro del contexto histórico social en que se desarrollaron y valorarlas como intervenciones que supusieron en gran medida la salvaguarda del patrimonio arqueológico ante diversas obras que podían comportar su destrucción o al menos a la documentación de su existencia y registro.

De forma sucinta, podemos distinguir las siguientes etapas:

1. La comprendida entre las postrimerías del siglo XIX y los inicios del XX. Las intervenciones se efectuaron de acuerdo con las ideas promovidas por el

excursionismo científico. En las publicaciones de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques que años más tarde se denomina Centre Excursionista de Catalunya (CEC) aparecen documentadas varias salidas a la Garriga con finalidad científica, en especial las de carácter arqueológico (R. Arabia, P. Alsius y E. Canivell 1887).

2. La fase, durante la cual el colectivo de «eruditos locales», –es decir, de personas que conocían muy bien su entorno geográfico y su historia, a menudo denominados «aficionados»– tuvieron un gran papel y en muchas ocasiones su actitud resultó clave en el conocimiento y salvaguarda del patrimonio arqueológico de nuestro país. En varias ocasiones actuaron como «comisarios locales o comarcales». En este momento también se intervino desde la órbita de actuaciones promovidas por el Museo de Granollers, que entonces contaba con un nutrido equipo de colaboradores liderados por la figura de Josep Estrada i Garriga (1912-2001) que desarrolló una gran actividad arqueológica como comisario local y de la comarca. En determinados casos actuó también el propio Josep Maurí i Serra, quien prospectó el municipio de la Garriga. Particularmente en los alrededores de la villa de Can Terrés se encontraron varios restos de época neolítica (Forn de Can Dasquens) como consecuencia de unas obras realizadas en la tejería que se encuentra en un punto muy cercano. Años más tarde, Joan Hernandes i Oliveres (1940-2013) prosiguió la labor de su predecesor a comienzos de los años sesenta, ya a partir de entonces en el marco de la propia fundación. Estos trabajos han generado la documentación fundamentalmente de carácter histórico-arqueológico, que actualmente se conoce como archivo-hemeroteca Saraueta, antes citado (fig. 7).



Fig. 7. Materiales cerámicos provenientes del Forn d'en Dasquens, recuperados por J. Maurí. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

3. La que se puede englobar en la «arqueología académica», ya que se lleva a cabo bajo el liderazgo de profesionales que actúan en torno a museos e instituciones vinculadas con la Universidad u otros centros científicos. En el caso de la Garriga los trabajos se realizan desde el Museu Arqueològic de Barcelona, actualmente el Museu d'Arqueologia de Catalunya en Barcelona y de la Diputación de dicha demarcación, excavando en 1972 la villa romana de Can Terrés, bajo la dirección de Ricard Pascual Guasch (1926-2004), gran colaborador del Museu Arqueològic de Barcelona, especializado en arqueología subacuática y en el estudio del material anfórico, profundizando en sus tipologías, donde encontramos varias formas que llevan su nombre.

Como resultado de estos dos últimos períodos en la Fundación Maurí se encuentran varios materiales depositados procedentes de las intervenciones de «salvamento» realizadas en los yacimientos de: El Forn d'en Dasquens, Can Poi del Bosc, algunos solares del Passeig, calle dels Banys, villa de Can Terrés, Villa romana de l'Olivar d'en Pedrals situada en Samalús, etc., materiales que han servido de base en la confección del Inventario del Patrimonio Arqueológico de Catalunya (IPAC). También se encuentran materiales adquiridos por el propio Maurí y donaciones posteriores a la creación de la entidad.

La colección arqueológica de la Fundación y procedencia

Como ya se ha anticipado, casi todos provienen de actuaciones realizadas entre la década de los años cuarenta y setenta. A continuación relacionamos los yacimientos de procedencia, según el criterio cronológico.



Fig. 8. Materiales cerámicos recuperados en Can Poi del Bosc. Archivo Hemeroteca-Saraueta. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

El Forn d'en Dasquens. Paraje situado entre el torrente de Can Grau y la línea férrea, al sur de la población, muy cercano a la villa romana más relevante de todas las conocidas hasta la fecha en dicha localidad: la Villa de Can Terrés. Se habría tratado de una necrópolis, al haberse encontrado un conjunto de sepulturas de inhumación con esqueletos encogidos, cuentas de collar de calaíta, un cuchillo de sílex y algunas cerámicas a mano, descubrimiento efectuado como consecuencia de unos movimientos de tierra con finalidades industriales propias de la ladrillería (bóvila) cercana. El hallazgo fue dado a conocer por J. Maurí e interpretamos que él mismo trabajó en este yacimiento, ya que aparte de la cita publicada, en la fundación se encuentran dos de las piezas mencionadas (un vaso cerámico y una lámina de sílex) (fig. 8). Es muy posible que este yacimiento hubiera desaparecido a consecuencia de las extracciones de arcillas durante el funcionamiento de la fábrica de cerámica con aplicaciones constructivas antes mencionada. De ella se conserva la mayor parte de estructuras, constituyendo un magnífico conjunto de arqueología industrial.

Can Poi del Bosc. Este yacimiento se localizó en el año 1973, a raíz de las obras de urbanización de parte de los terrenos de una de las masías más antiguas e importantes de la Garriga. Al abrir una de las calles (carrer de la Marinada), aparecieron varios fondos de cabaña con estructuras de combustión y varios materiales cerámicos y algunos elementos de industria macrolítica en su interior. Entre ellos se encuentran grandes recipientes para el almacenaje, hachas de piedra y un fragmento de molino de mano, recuperados por el Sr. Joan Hernandes y que han permanecido durante muchos años en la Fundació Maurí, casi inéditos (Genera 1982: 321; Hernandes 1982: 224, Genera, y Hernandes, 2006) (fig. 9).

Can Caselles o el Pou calent. Actualmente corresponde al solar n.º 43 de la calle dels Banys (baños), situado en el ángulo de la calle que lleva este mismo nombre con la plazoleta de Santa Elisabet o de Santa Isabel, en el centro urbano. En dicho lugar el año 1881 fue derribado un antiguo establecimiento dedicado a baños, edificado el siglo xiv (1346), fecha en que aparece documentado con este topónimo. En un punto muy cercano se encuentra la fuente termal conocida como el Pou Calent (pozo caliente), que es en realidad el único afloramiento de agua que emergía a la superficie a más de 50º, en la actualidad totalmente agotado. Las primeras noticias que apuntaban a la existencia de posibles restos de interés arqueológico se remontan al siglo xix, (Arabia, y Alsius, 1877). Según estos autores se podría tratar de las instalaciones termales primigenias de la localidad que habrían permanecido en uso a lo largo de los siglos, evidentemente con constantes reformas. Posteriormente, según la documentación escrita del año 1347, en este mismo espacio se creó un hospital, cuyo recuerdo se ha ido desvaneciendo con el paso del tiempo. No obstante, en el siglo xvii estos baños eran utilizados por los enfermos de la Garriga y alrededores con fines medicinales y terapéuticos. Según M. Manrique en 1881 el agua termal brotaba en una balsa, que cubría una superficie de 16 m² aproximadamente y 50 cm de profundidad.



Fig. 9. Detalle de una de las cerámicas procedentes de la villa de Can Terrés. Archivo Hemeroteca-Saraueta. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

Partiendo de esta información, en el momento de construir un nuevo edificio en 1975, se hizo el seguimiento de los trabajos de excavación de las cimentaciones, gracias a lo cual se localizó una gran concentración de cerámicas, todas ellas fabricadas a mano (820 fragmentos en total) y un percutor de granito en un pequeño espacio de 0,4 x 3 m, directamente sobre un substrato granítico a una profundidad de 4 m donde se encontraban todavía los restos de un pequeño estanque. Algunos de los fragmentos presentan una decoración incisa o bien con la aplicación de cordones, dispuestos horizontalmente. Asimismo, el estrato estaba superpuesto por una capa de cantos rodados, colocados claramente de forma intencionada. Otro nivel de sablón -de unos 40 cm de grosor- recubría todo el conjunto.

Por las características de dicho material creemos que se trataba de un depósito con finalidades votivas. Existen diversos paralelos de espacios cultuales de época prehistórica relacionados con manantiales de aguas termales vinculados a sus propiedades salutíferas. De acuerdo con nuestra interpretación, las cerámicas localizadas pertenecerían a las ofrendas en evocación a los beneficios curativos de las aguas, hecho además que podría estar vinculado a la obtención de sal, dada la concentración de cloruro sódico encontrado.

Silos de época ibérica del Passeig (paseo). Próximos a Can Nualart, otra masía, cuyo origen se remonta al siglo XIII. Durante unas obras de construcción de una vivienda, llevadas a cabo a mediados de los años setenta, se documentaron unos silos con materiales de época ibérica en su interior, gris ampuritana, campanienses, ánforas ibéricas, restos de cálatos con decoración pintada, algunos de ellos reconstruidos y actualmente expuestos en la Fundación. Tenemos noticia que también se recuperaron algunos fragmentos de astas de ciervo y una bola de piedra para catapulta. Este conjunto se puede adscribir a una cronología comprendida entre las postrimerías del siglo III y el siglo II a. C., período en que los silos habrían quedado ya en desuso.

Villa de Can Terrés. Situada a poco más de 1 km al sur del núcleo urbano, entre los torrentes de Malhivern y el de Can Grau, junto a la carretera que une la Garriga con la de Granollers, el trazado de la cual coincide con algunos tramos de la vía romana que unía las ciudades de Granollers (*Semproniana* [?]) y la de Vic (*Auso*), que en época medieval se convierte en el Camí Ral.

A un centenar de metros más al sur, se encontraron los restos del asentamiento neolítico del Forn d'en Dasquens. Los trabajos de documentación iniciados en época del excursionismo científico han proseguido de forma discontinua, con etapas de investigación sistemática alternadas con otras de mantenimiento y conservación y, en determinados momentos, incluso de abandono. A principios de la década de los años setenta, la excavación de este yacimiento representó un verdadero campo de prácticas para muchos de nosotros como estudiantes.



Fig. 10. Villa romana de Can Terrés. Detalle de la zona del *Balneum*. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.



Fig. 11. Villa romana de Can Terrés. Detalle de la zona del *Balneum*. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

Ocupa una superficie de más de 4000 m², con una parte de las estructuras visitables, que comprenden principalmente el sector del *balneum* con el *apoditerium*, *frigidarium*, *tepidarium* y *caldarium* (figs. 10 y 11).

Se ha recuperado una gran variedad de materiales, entre los cuales cabe destacar la presencia de muestras de pintura, fragmentos de mosaicos y esculturas, además de un número importante de restos de material pétreo de carácter ornamental y de origen muy diverso.

En conjunto podemos afirmar que se trata del asentamiento más relevante de los hasta ahora conocidos, en el cual tenemos documentada una larga ocupación comprendida entre las fases tardorrepublicana y el siglo v d. C., con una continuidad en los siglos posteriores. A pocos metros se encuentran otros vestigios de gran interés junto a la masía identificada con el mismo topónimo de Can Terrés (con documentación histórica a partir del año 1353) y la ermita románica de Santa Maria del Camí (siglo xii). En su interior se conserva una lápida funeraria dedicada a la abadesa Xixilona, hija de Wifredo el Piloso, fallecida en el año 945. En el reverso de la misma aparece una decoración en relieve que podríamos adscribir a época visigótica (fig. 12).

El año 2001 la villa de Can Terrés fue declarada Bien Cultural de Interés Nacional -zona arqueológica, pasando a formar parte de los bienes más emblemáticos de Catalunya.

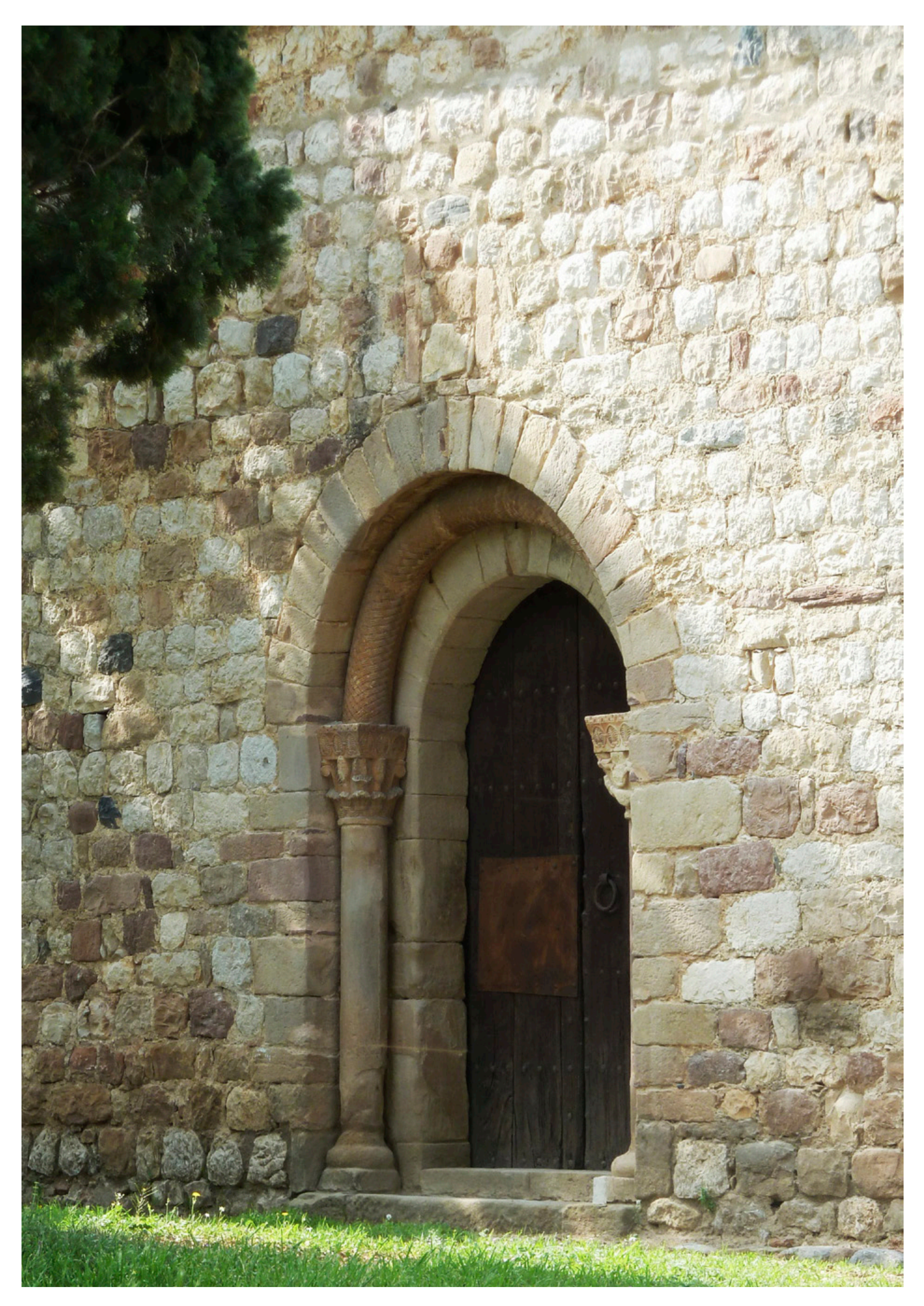


Fig. 12. Detalle de la ermita de Santa Maria del Camí, junto a la masía de Can Terrés. Foto: Archivo fotográfico M. Genera.

Villa de l'Olivar d'en Pedrals, Samalús (municipio de Cànoves). Se trata de otro asentamiento de época romana de gran interés, que hasta la fecha no ha sido objeto de investigaciones sistemáticas. En la Fundación se encuentran algunos vestigios, entre los cuales se hallan fragmentos de cerámica, mosaicos y fragmentos marmóreos que reflejan la importancia del yacimiento.

Otros: se encuentran otros materiales adquiridos por Josep Maurí como algunas ánforas, así como otros objetos fruto de donaciones de particulares.

Consideraciones finales

El legado de Josep Maurí i Serra representa la plasmación de una forma de vida de personas paradigmáticas que trabajaron incansablemente con el anhelo de contribuir a una sociedad más culta y rica en valores humanos, actuando intensamente en su propia población. Hombre polifacético de profundas convicciones, tanto morales como cívicas, siguió la vía de la investigación para conseguir de una forma más eficaz la transferencia de conocimiento, educación, fomento de la cultura y de las artes.

Con el transcurso de los años se llegó a convertir en un auténtico «coleccionista de colecciones», principalmente en torno a temáticas para él «vitales y plenas de simbolismo».

De acuerdo con sus ideales la Fundación que lleva su nombre tiene como misión: conservar, incrementar, divulgar, transferir conocimiento, sensibilidad y estima hacia el patrimonio. Con estos objetivos nos proponemos investigar en torno a los temas más representativos de la Garriga, basándonos en los materiales arqueológicos depositados que nos permiten definir algunos de los rasgos de dicha localidad: el termalismo en la antigüedad, la interacción humana con la naturaleza del entorno más inmediato, los orígenes de la masía, los precedentes de algunas artes menestrales como el *trencadís* o el trabajo artesanal de la madera y la ebanistería...

Creemos pues, que ésta puede ser una manera de corresponder a la generosidad de una persona que ha legado sus bienes a la sociedad y mantener vivos sus ideales para proseguir el largo camino del progreso.

Bibliografía

Alsius, P. (1877): «Restes romans a la Garriga», *Memòries de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, vol. I.

Arabia, R. (1877): «Restes romans a la Garriga, Ripoll, Núria i Sant Joan de les Abadeses», *Memòries de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, vol. I.

Barbé, E.; Garcia, A.; Llimargas J., y Oliver, J. (2015): *Història de la Garriga. Dels primers assentaments humans al segle xxi*. La Garriga: Ajuntament de la Garriga.

Benzekrí Fortuny, A. (2009): Josep Maurí. In. *Retrats de garriguencs il·lustres*. Coordinado por Montse Lapuerta. La Garriga: Ed. Gargell, pp. 82-103.

Canivell, E. (1877): «Restes romans a la Garriga, Ripoll, Núria i Sant Joan de les Abadeses», *Memòries de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, vol. I.

Catálogo del Patrimoni Arquitectònic, Arqueològic i Natural. La Garriga: Ajuntament de la Garriga.

Cuspinera, L. (1978): *La Garriga. Guia arquitectònica*. La Caixa.

Estrada, J. (1955): *Síntesis arqueológica de Granollers y sus alrededores*. Granollers.

– (1990): *Repertori de peces i jaciments arqueològics de la Garriga (Vallès oriental)*. Notas inéditas.

– (1969): *Vías y poblamiento romanos en el territorio del área metropolitana de Barcelona*. Comisión de Urbanismo, B. 65.

Estrada, J. y Villaronga, L. (1967): «La Lauro monetal y el hallazgo de Cànoves», *Ampurias*, XXVIII, pp. 135-194.

Gallardo, A. (1938). *Del Mogent al Pla de la Calma*. Barcelona, p. 34.

Genera i Bartolí, J. (2001): *El moble a La Garriga (Visió ideològica). Protagonistes, antecedents, entorn*. La Garriga.

Genera i Monells, M. (1982): «Can Poi del Bosc, La Garriga». *Excavacions Arqueològiques a Catalunya en els darrers anys*, 1, Departament de Cultura de la Generalitat, Barcelona, p. 321.

– (1998): «Els banys antics de la Garriga», *Descobrir Catalunya*, 6, p. 10.

– (2015): «Can Poi del Bosc i Can Terrés (La Garriga, Vallès Oriental) dues masies amb arrels mil·lenàries», *Actes del I Congrés sobre Masia i Territori. El món de la masia, passat, present i futur del territori rural català*. IEC, 2015.

– (2016): «La col·lecció d'arqueologia de la Fundació Maurí (La Garriga, Vallès oriental)», *Auriga*, Revista de divulgació i debat del món antic, 85, XII Fòrum Auriga, Vic 5-6 de noviembre de 2016, pp. 29-33.

Genera i Monells, M., y Hernandes Oliveres, J. (2008): «Termalisme i poblament: una aproximació als establiments neolítics del Vallès (Catalunya)», *Actas del Congreso Nacional del Neolítico Peninsular*. (Alicante 27-30 de noviembre de 2006). Alicante: Museo Arqueológico de Alicante-MARQ, pp. 259-266.

Gomis, C. (1919): *Geografia General de Catalunya*. Vol. Província de Barcelona. Dirigida por F. Carreras Candi, pp. 162-164.

Hernandes, J. (1982): «La Garriga». *Gran geografia comarcal de Catalunya*. Primera edició, Barcelona, pp. 190-197.

– (2000). «L'aigua termal, factor determinant de la Garriga», *Amindola*, 20, pp. 5-9.

INVENTARI del Servei de Patrimoni Arquitectònic. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

IPAC, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Maurí Serra, J. (1954-1969): *Història de la Garriga*. La Garriga.

Pla Especial de Protecció del patrimoni Arquitectònic, Arqueològic, Urbanístic i paisatgístic del municipi de la Garriga.

Pla Especial del Catàleg de masies i cases rurals de La Garriga. 2014.

Vila, L.; Tenas, M., y Oliveras, I. (1993): *El patrimoni arqueològic de la Garriga*. Contrapunt monografies, editorial Rourich.

Testimonios de producción de vino durante los siglos VI y V a. C. en los fondos antiguos del Museo Municipal de Requena

Evidences of wine production during the 6th and 5th centuries BC in the old collection of the Museo Municipal de Requena

Asunción Martínez Valle (museomunicipal@requena.es)
Ayuntamiento de Requena

Resumen: Uno de los proyectos de investigación que se están realizando desde el Museo Municipal de Requena es documentar la producción de vino en época ibérica en el contexto de la Meseta de Requena-Utiel. Los hallazgos arqueológicos en excavaciones han aportado importantes testimonios de producción, comercio y consumo de vino desde los inicios del siglo VI hasta finales de la época romana. La revisión de los fondos antiguos depositados en el Museo y los materiales de prospección han sido fundamentales para poder contextualizar el proceso e indagar en la transmisión tecnológica que permitió iniciar una producción tan temprana que se ha perpetuado en el tiempo.

Presentamos algunos testimonios de producción cerámica que corrobora la influencia fenicia en los procesos de elaboración y la existencia de una organización del territorio con fines comerciales volcados a la comercialización del vino.

Palabras clave: Meseta de Requena-Utiel. Bodega. Hornos ibéricos. Territorio. Comercio

Abstract: One of the research projects promoted by the Museo Municipal de Requena is to record the wine production during the Iberian period in the Requena-Utiel's plateau. The archaeological findings from diggings have provided important evidences of production, trade and consumption of wine from the beginnings of the 6th century until the end of the Roman period. The review of the ancient collection is kept in the museum and the prospecting work has been essential for contextualizing the production process and to explore the technological transmission that allowed the iberian people to initiate an early production that has been perpetuated in time.

We are dealing with some evidences of pottery production which support the Phoenician influence in the processes of wine production and the existence of territorial structures with commercial purposes geared to the wine production and marketing.

Keywords: Requena-Utiel plateau. Cellar. Iberian kiln. Territory. Trade

El Museo Municipal de Requena

El Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia (SIP) a partir de mediados de los años cincuenta del pasado siglo inició las primeras prospecciones en yacimientos arqueológicos de la provincia de Valencia. En esa década don Domingo Fletcher y don Enrique Pla, director y subdirector del SIP, visitaron por primera vez algunos de los yacimientos más importantes de la meseta de Requena-Utiel: Casa Zapata y Moluengo en Villargordo del Cabriel; Casa Doñana y Los Villares en Caudete de las Fuentes; La Peladilla en Fuenterrobles; La Mazorra en Utiel y en Requena La Muela de Arriba, El Castillejo, El Cerro de la Cabeza, y las cuevas santuario del Cerro Hueco y de los Ángeles. El 30 de agosto de 1955, en el marco de las prospecciones que se realizaron en yacimientos valencianos don Enrique Pla visitó por primera vez la loma de Los Villares, alentado por los hallazgos casuales que se habían producido durante los años anteriores. En 1956-1957 y 1959 se realizaron sondeos arqueológicos que se publicaron en *La Labor del S.I.P. y su Museo* de 1956-1960 (Pla, 1961).

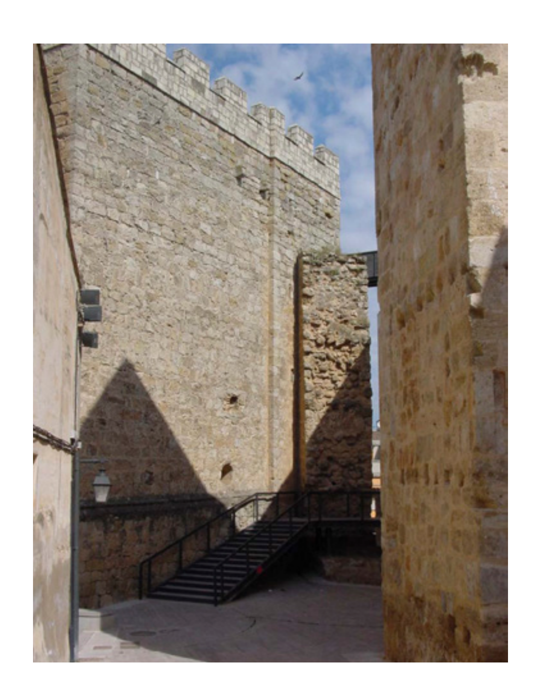


Fig. 1. Torre del Homenaje del Castillo de Requena. Primera sede del Museo Municipal.

Durante la década de los años sesenta, la tendencia a potenciar los museos locales y a interesar a personas con motivaciones culturales en las actividades arqueológicas propició la formación de las colecciones museográficas de Caudete, Camporrobles, Sinarcas y Requena. Paralelamente comenzó el expolio de los yacimientos ibéricos y de la Edad del Bronce más conocidos de la zona entre ellos Los Villares de Caudete, El Molón de Camporrobles, La Peladilla de Fuenterrobles, El Cerro Carpio, La Muela de Arriba y El Castellar de Hortunas. Parte de los materiales se depositaron en las colecciones museográficas recién creadas pero las cerámicas más completas y los objetos mejor conservados que-daban en manos de estos «aficionados» que iban acumulando piezas arqueológicas procedentes de sus excursiones de fin de semana. La colección de Requena fue la única que adquirió el reconocimiento de Museo[1] y

[1] El Museo Histórico Artístico de Requena y su Comarca se creó en enero de 1968 tras el acuerdo plenario de la Corporación Municipal de Requena por la que se solicitó a la Dirección General de Bellas Artes su reconocimiento. La autorización se consiguió por Orden Ministerial de 20 de junio de dicho año.

con el paso del tiempo se pudieron depositar los materiales de las excavaciones y prospecciones que se realizaron en la comarca (fig. 1).

La política de potenciar los museos locales de una forma mal entendida hizo que un buen número de aficionados se viesen amparados en sus actividades clandestinas por los distintos ayuntamientos, contando incluso con algún carné que les acreditaba como colaboradores de un museo. Sirva como ejemplo ilustrativo de la visión que sobre la arqueología se tenía en aquellos años un párrafo del prólogo del *Catálogo Guía del Museo Arqueológico de Requena*: «[...] Hace bastantes años, surgió una interesante inquietud en algunos grupos de requenenses, amantes de la naturaleza y el excursionismo, al descubrir en sus correrías restos arqueológicos que incitaron al estudio e investigación [...] El hallazgo de cualquier objeto arqueológico completo era una verdadera explosión de júbilo. Con exquisita delicadeza, se iban quitando las capas de tierra hasta sacar íntegra la pieza apetecida [...]» (Aparicio, y Latorre, 1977).

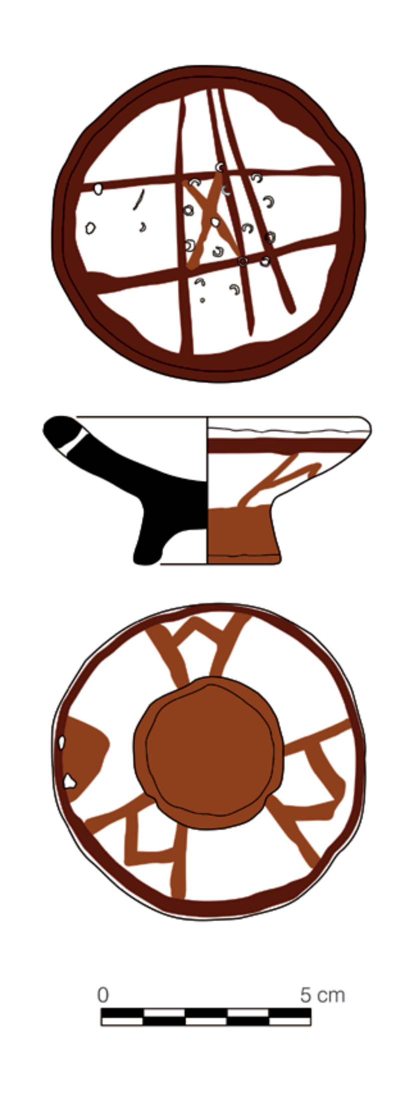


Fig. 2. Copita del Cerro Hueco. Fondos Antiguos del Museo Municipal de Requena.

Algunas de las colecciones que se formaron en aquellos años las hemos podido consultar, otras son prácticamente inaccesibles a los investigadores por el celo con que sus propietarios las conservan. Especialmente sensibles son las colecciones numismáticas que entran en un circuito de compra-venta y cambio que hace poco fiable para la investigación el capítulo de circulación monetaria. Llama la atención que las monedas depositadas en el Museo Municipal de Requena en su mayoría no se puedan identificar bien y que las personas encargadas del Museo en esos años posean colecciones muy valiosas (fig. 2).

Los proyectos de investigación. Primeras intervenciones arqueológicas

Los primeros proyectos arqueológicos realizados en la meseta de Requena-Utiel se iniciaron a mediados de los setenta del pasado siglo. En 1974 Milagros Gil Mascarell intervino en la cueva II del Puntal del Horno Ciego de Villargordo del Cabriel (Gil-Mascarell, 1977: 705-712) de la que años después se realizaría el estudio exhaustivo de los materiales (Martí, 1990: 141-182). En 1975 la Diputación de Valencia compró parte de los terrenos de la loma de Los Villares y se reanudaron las excavaciones arqueológicas que comenzaron en los años cincuenta (Pla, y Ribera, 1980). El yacimiento de Los Villares se identificó con la ceca de *Kelin* (Ripollés, 1979: 127-136) lo que aumento el interés del yacimiento entre los investigadores.

De 1976 data la primera campaña de excavación en La Muela de Arriba bajo la dirección de J. Aparicio y J. San Valero, continuando con los trabajos en 1977 y posteriormente de 1980 a 1983. De estas campañas se publicaron algunos avances pero prácticamente no se presentaron resultados concluyentes, hasta que se realizó una tesis de licenciatura en 2003 y se publicaron los materiales depositados en el Museo de Requena (Valor, 2003).

En febrero de 1981 Elena Pingarrón Seco presentó en la Universidad de Valencia su tesis de licenciatura, dirigida por Carmen Aranegui Gascó (Pingarrón, 1981). En este trabajo se hace un interesante estudio del territorio localizado entre los ríos Magro y Palancia en época romana, incidiendo con especial interés en la meseta de Requena-Utiel. La investigadora se centró, principalmente, en definir centuriaciones y en identificar las vías de comunicación en las fuentes antiguas. Por otra parte aportó el estudio de los materiales de superficie de las principales villas romanas de la comarca que permitieron dar una primera aproximación cronológica.

Un año más tarde, en 1982, José Manuel Martínez García presentó su tesis de licenciatura en la Universidad de Valencia, bajo la dirección de Julián San Valero Aparisi. El trabajo que se centró en el estudio de la época ibérica y romana. también en el marco físico de la meseta de Requena-Utiel (Martínez García, 1982). En la parte que afecta al mundo ibérico, estudió los yacimientos conocidos en la bibliografía publicada por Pla y Fletcher y los materiales de cada uno de ellos procedentes de algunas colecciones privadas a las que tuvo acceso. En cuanto a la romanización, coincide con las conclusiones de Pingarrón pero aportó nuevos materiales de los yacimientos que publicó esta investigadora y que pudo localizar también en las colecciones privadas que consultó.

En 1982, tras varios años de abandono y expolios repetidos en el yacimiento de Los Villares se reanudaron las excavaciones arqueológicas bajo la dirección de Consuelo Mata Parreño. A partir de ese año se trabajó sistemáticamente, dentro del programa de Excavaciones Ordinarias de la Comunidad Valenciana hasta que cesaron las intervenciones en 2004 y se iniciaron las «Jornadas de Puertas Abiertas de Kelin» tras la musealización de dos sectores del yacimiento. El yacimiento de Los Villares constituyó el tema de su tesis doctoral, presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia en 1987, bajo la dirección de Milagro Gil Mascarell (Mata, 1991). A partir del estudio del yacimiento de Los Villares, en 2001 se inició un proyecto de investigación sobre el territorio y el área de influencia de esta ciudad. Al amparo del mismo se realizaron dieciséis campañas de prospección que completaron el registro de yacimientos existente en la Dirección General de Patrimonio, realizado dos años antes, y que sirvió de base para el desarrollo del trabajo de prospección del equipo de Consuelo Mata[2] (Mata; Martí, y Vidal, 1993: 259-278; Mata *et alii*, 1997 y 2001: 75-87; Mata, 2006: 123-134).

---

2 El primer inventario de yacimientos arqueológicos para la Dirección General de Patrimonio se elabora entre 1989 y 1990. Rafael y Asunción Martínez Valle prospectaron los términos municipales de Requena y Venta del Moro y José Manuel Martínez García los de Utiel Camporrobles, Fuenterrobles, Caudete y Sinarcas.

En 1989 tras una remoción de tierras muy agresiva y un expolio en el yacimiento de La Calerilla de Hortunas se realizó una excavación de urgencia bajo la dirección de Asunción Martínez Valle. A partir de 1991 este yacimiento formó parte del programa de Excavaciones Ordinarias de la Comunidad Valenciana hasta 1997, fecha en que se firmó un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Requena y la Conselleria de Cultura, y se dejó de percibir la subvención específica para la excavación. Parte del trabajo realizado durante estos años se dio a conocer con la publicación del monumento funerario de *Domitia Iusta* (Martínez Valle, 1995: 259-281), en algunos estudios antropológicos de las inhumaciones exhumadas (Garcerá; Martínez, y Soler, 1993a y b) y en el estudio de algunas de las cerámicas *sigillatas* recuperadas en la excavación (Castellano, 2000: 51-62)[3].

En 1992, se realizó la primera campaña de excavación ordinaria en El Barrio de los Tunos de Requena, bajo la dirección de don José Manuel Martínez García que se prolongó dos años más, de las que no hay nada publicado. La información que poseemos sobre este yacimiento procede principalmente de la ficha de inventario de la Dirección General de Patrimonio.

Otro yacimiento emblemático de la comarca es El Molón de Camporrobles. En 1981, Milagros Gil Mascarrell, realizó una primera intervención y años más tarde, en 1992, José Manuel Martínez realizó una limpieza en la muralla que resumió en el Boletín de Información Municipal de esta población (Martínez García, 1992: 6-11). A partir de 1995, un equipo de las universidades de Alicante y Complutense de Madrid inició campañas regulares de excavación bajo la dirección de Martín Almagro, Alberto Lorrio y Teresa Moneo. En este proyecto se integró el estudio del poblado, la necrópolis, la cueva santuario y el área de influencia del yacimiento (Almagro-Gorbea *et alii,* 1996: 8-17; Lorrio; Almagro-Gorbea, y Moneo, 1999: 307-3016; Lorrio, 2001: 151-169 y 2007: 213-236; Moneo, 2001: 171-182; Lorrio, y Sánchez del Prado, 2004: 139-166; 2008: 141-164 y 2013: 159-168; Lorrio; Almagro-Gorbea, y Sánchez del Prado, 2009).

Dentro del programa de Excavaciones Ordinarias de la Comunidad Valenciana se realizó también una campaña en el yacimiento ibérico de las Casillas del Cura y otra en el yacimiento de la Mazorra de Utiel. Casillas del Cura es un complejo alfarero que comenzó su producción en el siglo VI a. C. en el que existieron cuatro hornos alfareros de los que se pudo excavar uno. Hasta la actualidad se han realizado una intervención de urgencia en 1996-1997 y una campaña de excavación ordinaria en 2001 (Martínez, y Castellano, 1997: 61-70; Martínez; Castellano, y Sáez, 2000: 225-229; Martínez Valle *et alii*, 2001: 136-150; Martínez, y Hortelano, 2012: 71-88 y 2013: 229-236). En relación con la producción de este alfar se han organizado desde 2002 cursos de restauración en el Museo Municipal de Requena en colaboración con la Universidad Politécnica de Valencia para reconstruir un conjunto de ánforas que se recuperaron en el interior del único horno excavado del conjunto[4]. En cuanto al yacimiento de la Mazorra,

---

[3] En la actualidad Katia Santos está realizando una tesis doctoral sobre la musealización de este yacimiento bajo la dirección de Begoña Carrascosa y Asunción Martínez.

[4] En el primer curso de restauración realizado en la primera quincena de julio de 2002, se inventariaron más de 3500 fragmentos pertenecientes al menos a quince ánforas de las que varios perfiles se han completado.

excavación dirigida por Jose Manuel Martínez, sólo se realizó una campaña en 2001 que no se ha publicado.

Desde 2005 el equipo de Consuelo Mata ha realizado varias intervenciones en yacimientos arqueológicos del término municipal de Requena para completar el proyecto de estudio del territorio de *Kelin*. Las campañas han sido puntuales pero se intervino en la Rambla de Alcantarilla (2005), Solana de Cantos 2 (2006) y El Zoquete (2007-2008) y la más reciente en la Casa de la Cabeza (2010-2012; 2013) (Pérez *et alii*, 2007: 185-187; Quixal *et alii*, 2008: 233-236).

En 2009 tras varios hallazgos arqueológicos que indicaban una producción importante de vino en época ibérica iniciamos la excavación arqueológica de la Solana de Las Pilillas promovida por el Ayuntamiento de Requena y el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana (IVCR). En 2012 se realizó una última campaña de excavación y se declaró Bien de Interés Cultural (BIC) en la categoría de «Zona Arqueológica»[5] (fig. 3).

El parcial deterioro o la inevitable destrucción de algún yacimiento por labores agrícolas han permitido intervenir en algunos yacimientos más, que prácticamente quedan sin publicar. Las obras de saneamiento y pavimentación llevadas a cabo en el Conjunto Histórico de La Villa de Requena son ejemplo de intervenciones de este tipo (Martínez; Espí, y Cháfer, 2001), (Martínez Valle, 2007).

En los últimos años se ha incrementado la investigación arqueológica con memorias de licenciatura y tesis doctorales. Entre las primeras, a las ya citadas de Pingarrón, Martínez García y Valor tenemos que sumar la de Lozano en 2004, la de Andrea Moreno en 2006 y la de Quixal en 2008. De la Edad del Bronce contamos con el trabajo de fin de master de Beatriz Gómez *El II milenio BC en la Meseta de Requena*, siendo hasta la actualidad el único trabajo monográfico realizado sobre este periodo.

De tesis doctorales contamos con la de Consuelo Mata sobre Los Villares de Caudete de las Fuente (Mata, 1991); la de Andrea Moreno de 2011; la de David Quixal publicada en 2015. En 2016 Asunción Martínez ha concluido su tesis doctoral sobre la producción de vino en la meseta de Requena-Utiel que está en proceso de publicación.

Congresos sobre arqueología comarcal se han realizado varios. El primero fue el que organizó Alberto Lorrio sobre la cultura ibérica en la meseta de Requena-Utiel (Lorrio, 2001) y que publicó la Universidad de Alicante. En 2009, se celebró un segundo congreso también sobre el mundo ibérico en Caudete de las Fuentes publicado por el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Valencia (Mata; Pérez, y Vives-Ferrandiz, 2010). En abril de 2011 se celebró en Requena la Conferencia Internacional del TICCIH

5 BOE n.º 270 de 9 de noviembre de 2012, Sec. III p. 78460



Fig. 3. Lagar n.º 4 de La Solana de las Pilillas.

(The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) que a pesar de estar dedicada a los diferentes paisajes culturales del vino y las bebidas alcohólicas, (Martínez, y Pérez, 2013) recopiló importantes aportaciones arqueológicas a la cultura del vino con la intervenciones destacadas de Jean Pierre Brun (2013: 23-33) y Albert Rivera (2013: 35-51), entre otras, y con algunos trabajos novedosos sobre la comarca de Requena-Utiel referentes a la producción de vino en La Solana de las Pilillas y el alfar ibérico de Casillas del Cura (Martínez Valle *et alii*, 2013: 139-149; Martínez, y Hortelano, 2013: 229-237).

El Centro de Estudios Requenenses (CER) publica todos los años desde 1985 la revista *Oleana* donde hay algunas aportaciones sobre arqueología. Desde 2001 se celebran Congresos de Historia Comarca con temas diversos. En 2013 la reunión se centró en la cultura del vino donde se presentaron varios trabajos sobre la producción de vino en la antigüedad. Finalmente en el año 2015 se trabajó sobre Infraestructuras y Patrimonio en la meseta de Requena-Utiel donde se presentó el proyecto de musealización de la necrópolis romana de La Calerilla (Santos; Martínez, y Carrascosa, 2015: 451-468).

La producción de vino en la antigüedad en la meseta de Requena-Utiel. Proyecto de investigación


Fig. 4. Prototipo de ánfora vinaria de Casillas del Cura. Principios del siglo V a. C.

La meseta de Requena-Utiel es un área geográfica del interior de la Comunidad Valenciana, muy bien delimitada físicamente, y que constituye una zona de paso entre la costa mediterránea y el interior de la península ibérica. Esta comarca mantiene también una unidad cultural desde el Bronce Medio en que todo el territorio está ocupado y se puede controlar la planicie central desde los poblados más elevados de las sierras circundantes. Desde este periodo debió de existir una conciencia de grupo social y de pueblo, vinculado a este espacio físico.

El proyecto de investigación sobre el estudio de la viticultura en la antigüedad surgió tras varios años de documentar testimonios de producción de vino en época ibérica y romana. La producción de ánforas en Casillas del Cura, el hallazgo de un ara anepigráfica dedicada a Dionisos o el *torcularium* del Batan fueron indicios de producción en la antigüedad (Martínez Valle, 2013: 79-93) (fig. 4).

La fecha de la llegada del vino a la península ibérica se enmarca dentro de las dinámicas comerciales que se ven en el Mediterráneo a inicios del primer milenio a. C. En la península ibérica el consumo del vino y la producción la introdujeron los colonizadores fenicios que fueron los protagonistas de la difusión de la viticultura también por el norte de África. Dentro del marco del estudio de la producción de vino en la meseta de Requena-Utiel comenzamos por revisar los materiales del Bronce Final en los depósitos antiguos del Museo municipal con la intención de documentar indicios de contactos comerciales previos a la introducción de la viticultura.

A pesar de que no se han realizado estudios del territorio ni excavaciones en poblados de esta cronología se observa por los materiales de prospección, los hallazgos casuales y los fondos antiguos de la colección del Museo que existieron contactos previos con las culturas mediterráneas. En el Bronce Final ya se controlan las vías de comunicación más importantes y los yacimientos más destacados asociados a esas vías son los que presentan en pocos casos materiales de importación. De La Peladilla del Derramador se conservan los fragmentos de un brazalete de marfil con motivos de Cogotas que debió de llegar por el comercio y decorado al gusto del propietario (fig. 5).

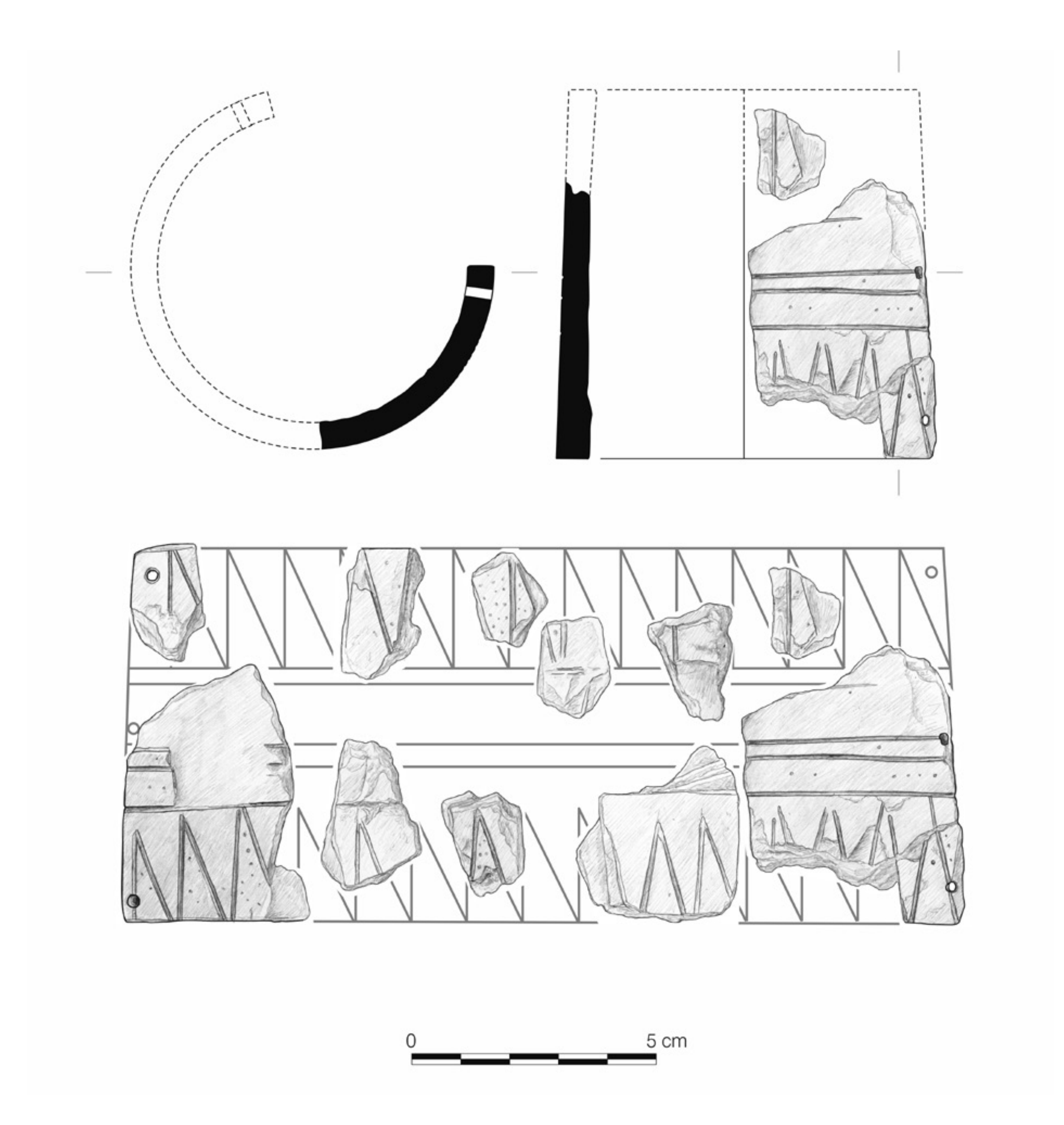


Fig. 5. Brazalete de La Peladilla del Derramador de Requena. Dibujo: Pilar Más.

También hemos recuperado en los fondos del Museo una fíbula de codo tipo Huelva que procede de un poblado en alto del río Reatillo por donde discurre la vía que viene de Edeta y se introduce hacia el interior de la Serranía pasando por el norte de la comarca de Requena-Utiel. El casco de plata de Los Villares depositado en el Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid) es un exponente más de esos contactos. Sería importante realizar una revisión exhaustiva de los materiales de las prospecciones y visitar de nuevo los yacimientos para verificar algunos datos y contrastar los materiales de superficie.

No solo las importaciones demuestran las influencias mediterráneas. El Migallón (Requena) es un yacimiento de final de la Edad del Bronce y principio del Hierro que controla

el amplio territorio del área central de la meseta de Requena-Utiel. Presenta una situación privilegiada en la cabecera de la rambla de Los Morenos con una muralla perimetral que denota una preocupación por protegerse y controlar el espacio circundante. En El Migallon existe cerámica a mano con pintura roja en platos y tinajas, que demuestran influencias mediterráneas en poblados que todavía no han incorporado el torno alfarero y preceden en pocos años a los asentamientos del Hierro Antiguo.

A través de esas influencias se explica la coloración roja en los platos y la forma de las tinajas con asas que salen del borde del recipiente. Las bases planas, los labios engrosados y los perfiles superiores de los vasos, en apariencia «à chardon», son un indicio más de los cambios que se están produciendo en el seno de estas comunidades del Bronce Final que se concretaron en los yacimientos del Hierro Antiguo donde ya encontramos cerámicas a mano y las primeras producciones a torno procedentes de las factorías fenicias del sur peninsular.

El estudio de la Edad del Bronce es una asignatura pendiente en la arqueología de la meseta de Requena-Utiel. Yacimientos como El Migallón, que debieron preceder a los poblados que concentraron el poblamiento del Hierro Antiguo, tuvieron que existir en otros puntos del entorno de la comarca asociados a las vías de comunicación.

A partir del Hierro Antiguo los contactos con población del sur peninsular se intensificaron. La Villa de Requena, un poblado organizado en torno a una calle central, es un exponente de esos contactos. En las excavaciones de la plaza del Castillo se recuperaron materiales de importación, como ánforas R1, tinajas, y producciones locales a mano y a torno de alta calidad.

El consumo de vino está atestiguado a través de las ánforas R1 como un paso previo a la producción. Junto con los materiales fenicios también se documentan cuencos trípode pero en este caso, son producciones locales que se suman a los recuperados en yacimientos de interior como Villares de Caudete, Tosal de San Miguel, Els Barrancs, Castellar de Meca y La Marjaruela (Vives-Ferrándiz, 2004: 9-33).

La revisión de los materiales de prospección de los yacimientos del entorno de Requena permitió detectar fragmentos de trípodes procedentes de El Nacimiento. Tras años de olvido, y labores agrícolas ininterrumpidas, la superficie del yacimiento presentaba fragmentos cerámicos pasados de cocción y restos de soportes para colocar las piezas en un horno. La revisión de los materiales nos proporcionó algunos bordes y patas de trípode de varias tipologías, que demuestran la producción de recipientes relacionados con el machacado de hierbas para el consumo de vino (Botto, 2000: 25-42). Junto a los trípodes, numerosos fragmentos de morteros en cerámica gris de base plana que nos relaciona con el modo oriental de beber. De igual manera recuperamos un fragmento de *oil botlle* y algunos bordes de botellitas que documentan la influencia fenicia en la transmisión del *Know How* en la técnica de producción cerámica (fig. 6).

A pesar de que no se ha excavado en el horno, los materiales recuperados en superficie bien podrían datarse de finales del VII o de inicios del VI. Algunos de estos

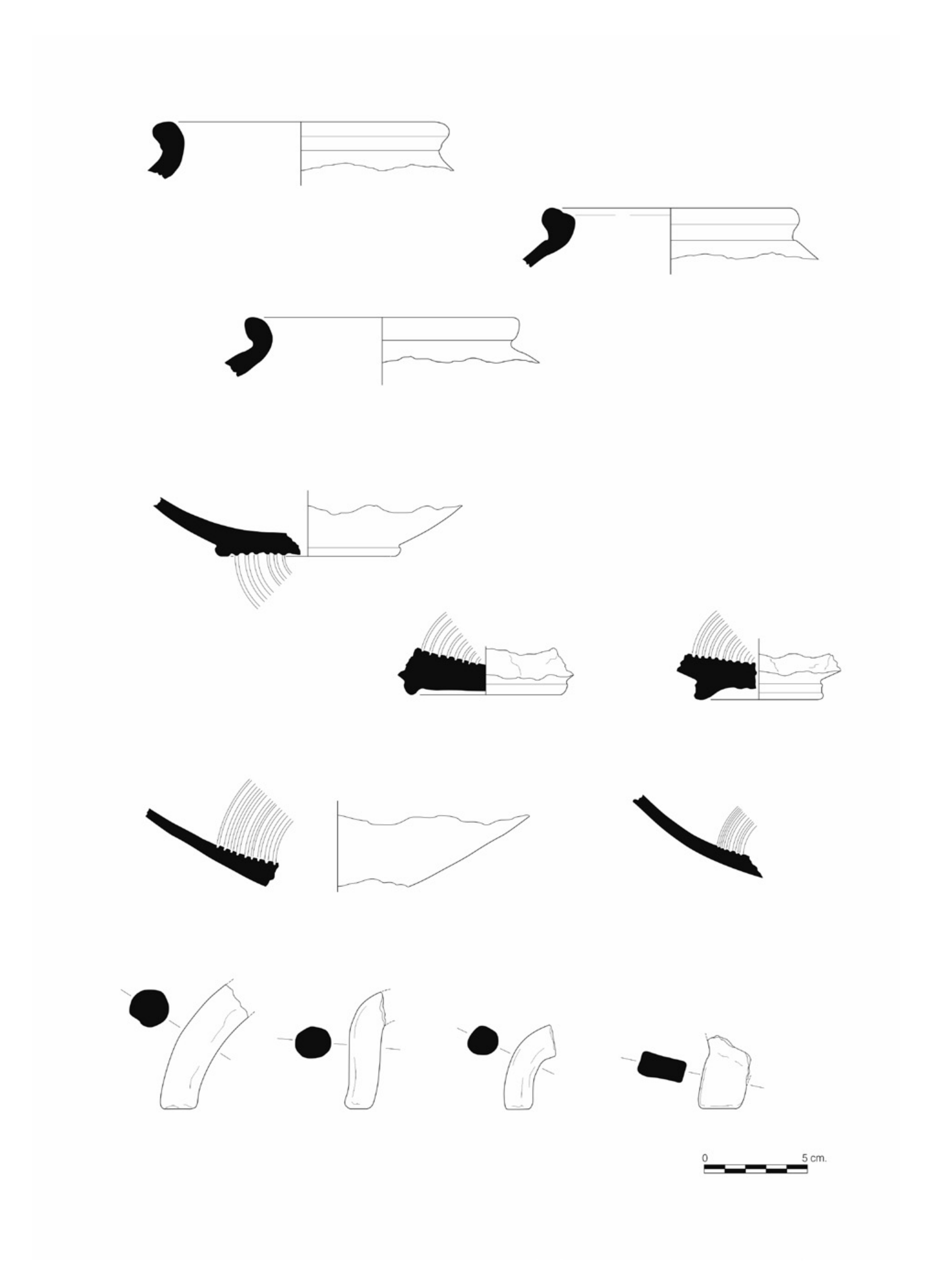


Fig. 6. Morteros y patas de trípode de El Nacimiento (Requena). Dibujo: Pilar Más.

materiales están presentes en La Villa de Requena, lo que estrecha la relación entre estos dos yacimientos que mantienen contacto visual y una proximidad de entre dos a tres kilómetros de distancia.

La producción de vino en el siglo VI a. C.

A partir de inicios del siglo VI a. C. el yacimiento de La Villa de Requena tiene su circuito de visibilidades que controla las principales vías de comunicación, producción cerámica que elabora recipientes a torno de tradición fenicia y, coincidiendo con el desarrollo urbano y los poblados agrícolas en su entorno, el inicio de la producción de vino en la Solana de las Pilillas.

La temprana producción de cerámica a torno y la producción de vino a escala comercial implicarían contactos directos con población de origen fenicio, que son en ese momento los que controlan los procesos de elaboración. Tanto la producción cerámica como la elaboración de vino, son técnicas complejas que no se adquieren por simple imitación, que necesitan un contacto directo entre el maestro y el aprendiz para que se produzca la transmisión del conocimiento (Ruiz-Gálvez, 2013: 193). No queremos decir con esta afirmación que existieran asentamientos estables con gente de origen fenicio, pero sí población que viene de fuera con el bagaje de su conocimiento que pudo utilizar como medio de vida.

Coincidiendo con la caída del comercio de vino tartesio en las R1 se inició la producción de vino en la Solana de las Pilillas en la rambla de Los Morenos (Requena). La llegada de comerciantes experimentados en busca de negocio fuera de sus lugares de origen pudo ser el motivo de la construcción de esta bodega ibérica. La diáspora comercial no es un proceso nuevo asociado a población de origen semita. Ya se vio con la caída de los Palacios en el Mediterráneo oriental, cuando gente que controlaba el *Know How* se buscó bien la vida en lugares donde existía predisposición a negociar. No se trata de un comercio institucional, más bien debieron de ser grupos organizados que se introdujeron en áreas que habrían mantenido durante muchos años contactos con poblaciones foráneas. A través del consumo y la adquisición de productos de lujo las élites indígenas mantuvieron un estatus que les diferenciaba del resto de la población. El consumo de vino reforzaba su posición privilegiada entre la población y les distanciaba del resto del grupo ajeno a esa *Koine* mediterránea.

Según los datos aportados por la excavación de Las Pilillas la producción de vino se iniciaría a principios del siglo VI a. C. asociado a una granja torre. La granja torre de Las Pilillas se localiza en un lugar que presenta unas condiciones óptimas para la elaboración de vino. Bien soleada, orientada al sur, consigue uvas de alto contenido en azúcares que maduras producirían vinos de alta graduación, lo que ayuda a mantener la bebida estabilizada, evitando la oxidación. El agua, el sol, y los afloramientos calizos que permiten labrar lagares en piedra, justificarían la inversión de trabajo realizada en el yacimiento con la intención de rentabilizar al máximo el esfuerzo durante un largo

periodo de tiempo. La rambla de Los Morenos posee un microclima más benigno que en la meseta central donde el frío invernal y las heladas en primavera impedirían, en algunos casos, una buena cosecha.

La Solana de las Pilillas representa el inicio de la producción de vino en época ibérica a escala comercial en el contexto de la península ibérica. El consumo de vino está restringido a las élites sociales que lo beben en determinadas ocasiones, siguiendo patrones impuestos por una cultura que viene del Mediterráneo. De inicios del siglo VI a. C. son algunos yacimientos del entorno de Las Pilillas como el complejo del Salto, justo al otro lado de la rambla, que controla visualmente el yacimiento de Las Pilillas, articuló un amplio territorio de población dispersa y también tiene un lagar. En época ibérica el acceso de una parte a otra de la rambla sería mucho más fácil que en la actualidad, que la erosión lo ha hecho impracticable y todo el complejo era mucho más accesible (Ruiz, 2012: 31-56).

En el sector del Salto se documentan una serie de muros de piedra en áreas próximas a la rambla que configuran espacios rectangulares que bien podrían marcar los límites de los viñedos[6]. El yacimiento del Salto se encuentra muy bien comunicado por caminos que se dirigen hacia el Carriel por el paso del Ciscar que permite llegar al río en las proximidades de Casas del Río (fig. 7).



Fig. 7. Muros del sector de El Salto (Requena).

[6] En la actualidad, algunos viñedos de la rambla de la Alcantarilla están protegidos por vallas para evitar que jabalís, cabras, zorros, conejos, etc., arruinen la cosecha. Así se ve junto a los lagares del Rincón de los Herreros donde se sigue cultivando viña en los glacis junto a la rambla.

La producción de vino en el tránsito al Ibérico Pleno

A partir del siglo v el comercio del vino adquirió un carácter diferente con respecto al periodo anterior. Los cambios que se produjeron en las sociedades ibéricas y el inicio de una primera democratización del *Know How* incrementaron la producción. La Solana de las Pilillas continuó con su actividad comercial y es posible que se ampliara el complejo con reformas y el labrado de nuevos lagares. El siglo v a. C. es el momento álgido en la producción de vino en la Solana de las Pilillas y de su comercio. La tipología de las ánforas permite ver esa evolución y también otras cerámicas recuperadas en el yacimiento (Martínez, y Hortelano, 2013: 229-236).

Coincidiendo con el aumento del comercio se refuerzan las vías de comunicación y la red de caminos con el establecimiento de nuevos poblados que controlan los principales accesos. Montalvino es un yacimiento que se localiza en Peñas Blancas, en el curso bajo del Cabriel. Desde este punto se controla el paso que cruza el río por el Rincón de Taray donde existe un asentamiento ibérico que conecta con los lagares de Casas del Río y la vía de comunicación hacia La Mancha por Villa de Ves.

Otras vías de comunicación con la costa también se refuerzan. Por el valle de Hortunas, un camino natural que nos conecta a través del río Magro con la desembocadura del Júcar, con la fundación en el Cerro Castellar del conocido como Castellar de Hortunas. El corredor del Rebollar también con un nuevo asentamiento que confronta con El Moral. La Muela de Arriba también en función del paso del Carriel, a través de Villatolla.

Requena y su entorno concentran un poblamiento destacable con respecto a otras áreas de la meseta de Requena-Utiel y el comercio del vino tuvo mucho que ver con esa dispersión de asentamientos.

Otro testimonio de la transmisión tecnológica por parte de los fenicios a la población ibérica de la meseta de Requena-Utiel es el horno alfarero de Casillas del Cura en Venta del Moro (Gorgues, 2013: 111-139), también muy próximo a algunos de los pasos históricos del río Cabriel. La producción cerámica a escala comercial está documentada desde inicios del siglo vi, también la producción de recipientes relacionados con la elaboración y consumo de vino y la cerámica gris (Martínez, y Hortelano, 2013: 229-236). Muchas de las cerámicas documentadas en Las Pilillas del siglo v, por las decoraciones, las pastas y las formas proceden de Casillas del Cura. Es el caso de los lebes de borde cuadrado, un crateriforme que semeja los lebrillos turdetanos y que se considera una producción típica de este alfar.

Con el aumento de la producción de vino durante el siglo v aumentaron los lagares en la rambla de la Alcantarilla. La producción de vino se extendió asociada a lagares aislados que documentan que el cultivo de la vid se fue extendiendo. En la cabecera y el curso medio de las ramblas de Los Morenos y Alcantarilla aumentó el poblamiento. Después de cien años de producción de vino el dominio de la técnica es más popular. La preocupación por rentabilizar la cosecha al máximo decae y ya no se ven los complicados sistemas de prensado que se ven en los lagares 1, 2 y 3 de la Solana de las Pilillas (fig. 8).

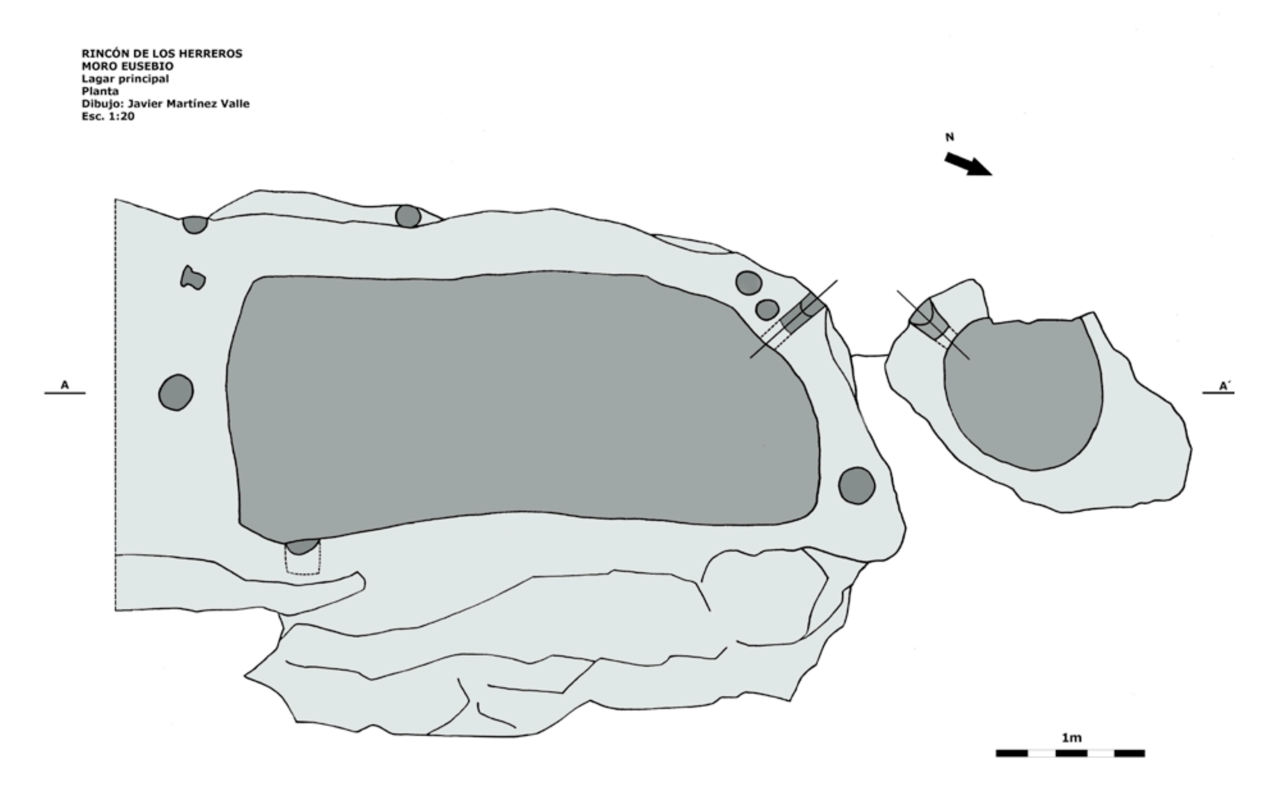


Fig. 8. Lagares del Rincón de los Herreros.

Coincidiendo con el aumento de producción de vino se inició un proceso muy destacable en Casillas del Cura que es la elaboración de ánforas con marcas estampilladas en sus asas. Parece ser que la producción se diversifica y las marcas podrían ser indicativas de productores. Muchas de las estampillas nos remiten al periodo orientalizante, en orfebrería o a grafitos sobre otros soportes.

La producción de vino en el Ibérico Pleno

En el Ibérico Pleno desaparece la producción de vino de la Solana de las Pilillas. El territorio y la sociedad ibérica cambiaron radicalmente con respecto al periodo anterior. *Kelin* ocupa el máximo nivel en la escala de poblados y aprovechando su posición central articuló todo el control del territorio de la meseta de Requena-Utiel.

La producción de vino continuó en la rambla de la Alcantarilla asociada a pequeñas granjas, un poblamiento disperso que se trasladaría a los lagares en periodos de elaboración. En el Molón de Camporrobles, en el siglo IV a. C., en una vivienda destacada del poblado se excavó una plataforma inclinada construida con piedras de pequeño y mediano tamaño que comunicaba por medio de un canal con una cubeta configurando lo que fue un lagar, desde donde se trasegaría el mosto a los contenedores cerámicos para su fermentación (Lorrio, y Sánchez del Prado, 2013: 159-168). En los Villares de Caudete de las Fuentes en una vivienda del siglo III a. C. se excavó un almacén con aproximadamente sesenta ánforas y pepitas de uva

por lo que sus excavadores lo interpretaron como la casa de un comerciante de vino (Mata *et alii*, 1997). A pesar de que los análisis realizados en las ánforas no detectaron presencia de vino, la tipología de las ánforas permitiría pensar que estarían dispuestas para su llenado y posterior comercialización. En otros asentamientos de la comarca las ánforas, copas, cráteras, etc, recuperadas son un testimonio más del consumo de vino durante el Ibérico Pleno.

En el entorno del río Reatillo hemos documentado producción de vino a través de dos lagares rupestres asociados a carriladas y a cerámica ibérica. Estos lagares estarían más vinculados al territorio edetano pero tipológicamente son muy similares a algunos los recuperados en la rambla de la Alcantarilla de Requena y también se alejan de la tipología de los lagares de San Miguel y La Monrrabana de Edeta (fig. 9).

En el Ibérico Final debió de continuar la producción de vino local, documentada por la fabricación de recipientes relacionados con su procesado y comercio. Las ánforas y los *dolia* del horno de la Maralaga son un testimonio de producción y de las influencias romanas en el modo de elaborar, pero esto ya excede los objetivos de este trabajo y queda relegado al estudio del vino en época romana para próximas investigaciones.



Fig. 9. Cubeta de recepción del lagar 1 del río Reatillo.

A modo de conclusión

La elaboración del vino en los inicios del siglo VI a. C. implicaría un dominio de la técnica que pensamos no tendría la población autóctona de la meseta de Requena-Utiel. Los propios lagares rupestres o el uso de las prensas de viga son un exponente de una técnica de producción presente en otros asentamientos mediterráneos de la misma cronología y desconocida hasta la actualidad en el contexto de la península ibérica.

El trabajo invertido en la construcción de la bodega de Las Pilillas sería indicativo de una planificación para el comercio de vino con perspectivas de futuro. La bodega de Las Pilillas dio paso a un incremento de la producción que se reflejaría en los lagares aislados de las ramblas de la Alcantarilla. La forma de las ánforas documentadas en Las Pilillas y Casillas del Cura nos habla también de un periodo prolongado de elaboración de vino que se concreta en la evolución de los contenedores.

Otro testimonio que podríamos relacionar con la transmisión del *Know How* por parte de población de origen fenicio serían el horno del Nacimiento y el horno de Casillas del Cura de clara influencia semita y cuyos precedentes tipológicos lo encontramos en el Cerro del Villar (Málaga) (Gorgues, *op. cit.*: 11-139). La producción de cuencos trípode del Nacimiento y en Casillas del Cura de tinajas, platos y ánforas, cuyas tipologías derivan de formas fenicias, sería indicativa de una transmisión tecnológica que se concreta también en los engobes blanquecinos aplicados a las pastas o los lebes de borde cuadrado cuyos paralelos nos remiten a formas presentes en el nivel 4 del Cerro Macareno (Martín de la Cruz, 1976, 17).

Todos estos indicios, como hipótesis de trabajo, serían indicativos de que el complejo productor de vino de la Solana de las Pilillas, en un primer momento, estaría dirigido por gentes de origen fenicio que pudieron controlar un centro de primera magnitud en la elaboración y posterior comercialización del vino, contando con mano de obra local que colaboraría en los trabajos previos a la elaboración, plantación, riego, poda, vendimia etc.

Un recipiente que sintetiza como ninguno la tradición cultural de la producción y consumo de vino en la meseta de Requena-Utiel durante los siglos VI y V a. C. es la Copa de *Kelin* (Martínez Valle, 2014: 51-72) que reproduce de un modo muy tosco el VII Himno Homérico. Con trescientos años de diferencia entre Homero y la copa, es motivo de reflexión sobre la importancia del vino y su cultura en este territorio que originó su producción en el siglo VI y se ha mantenido ininterrumpida hasta la actualidad (fig. 10).







Fig. 10. Copa de *Kelin* (Caudete de Las Fuentes), Valencia.

Bibliografía

Almagro-Gorbea M.; Gómez, R.; Lorrio, A. J., y Moneo, T. (1996): «El poblado ibérico de El Molón (Valencia)», *Revista de Arqueología*, n.º 181, pp. 8-17.

Aparicio Pérez, J., y Latorre Nuévalos, F. (1977): *Catalogo-Guía del Museo Arqueológico de Requena (Valencia-España)*. Requena.

Botto, M. (2000): «I rapporti fra le colonie fenicie di Sardegna e la Penisola Iberica attraverso lo studio della documentazione cerámica», *AIONA Arch StAnt* n.º 7, pp. 25-42.

Brun, J. P. (2013): «Los orígenes de la producción de vino», *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Edición de Martínez Valle y Pérez García. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Requena, pp. 23-33.

Castellano Castillo, J. J. (2000): «Albinus: Un alfarero gálico documentado en La Calerilla de Hortunas (Requena)», *Oleana, Revista del Centro de Estudios Requenense*, pp. 51-62.

Garcerá, A.; Martínez Valle, A., y Soler, A. (1993a): «Estudio antropológico de los restos óseos hallados en Requena». II *Congreso Nacional de Paleopatología*. Universidad de Valencia.

– (1993b): «Estudio odontológico de algunos restos humanos hallados en la necrópolis de Requena». II *Congreso Nacional de Paleopatología*. Universidad de Valencia.

Gil-Mascarell, M. (1977): «Excavaciones en la cueva ritual ibérica de Villagordo del Cabriel (Valencia)». *IV Congreso Nacional de Arqueología* (Vitoria, 1975), pp. 705-712.

Gómez Martínez, B. (2009): *El II milenio BC en la Meseta de Requena*. Trabajo de investigación inédito, Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València.

Gorgues, A. (2013): «La céramique tournée dans le domaine ibérique (vi-i siècle av. J.-C.). Une tecnologie sous influence?», *Les transferts au premier millenaire av. J.-C. dans le sud-ouest de l´Europe, Mèlanges de la Casa de Velazquez. Nouvelle sèrie*, n.º 43 (1), pp. 111-139.

Lorrio Alvarado, A. J. (2001): «El poblado y la necrópolis de El Molón (Camporrobles, Valencia)», *Los Íberos en la Comarca de Requena-Utiel (Valencia)*. Edición de Alberto Lorrio. Serie Arqueología Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 151-170.

– (2007): «El Molón (Camporrobles, Valencia) y su Territorio: Fortificaciones y paisaje Fortificado de un espacio de Frontera», *Paisajes Fortificados de la Edad del Hierro. Murallas Protohistóricas de la Meseta y la vertiente atlántica en su contexto europeo*. Edición de Berrocal-Rangel y Moret, pp. 213-236.

Lorrio, A. J.; Almagro-Gorbea, M., y Moneo, T. (1999): «El sistema defensivo del poblado de El Molón (Camporrobles, Valencia)». *XXIV Congreso Nacional de Arqueología* (Cartagena, 1997), vol. 3, pp. 307-316.

Lorrio, A. J.; Almagro-Gorbea, M., y Sánchez del Prado, M.ª D. (2009): *El Molón* (Camporrobles, Valencia) *Oppidum prerromano y Hisn islámico. Guía turística y arqueológica*. Ayuntamiento de Camporrobles.

Lorrio, A. J., y Sanchez del Prado, M.ª D. (2004): «La mezquita y el hisn de El Molón (Camporrobles, Valencia), De la medina a la villa», *II Jornadas de Arqueología Medieval*. Coordinado por Jover y Navarro. Alicante, pp. 139-166.

– (2008): «El Molón de Camporrobles (Valencia). Un poblado de primera época islámica», *Lucentum,* XXVII, pp. 141-164.

– (2013): «El lagar ibérico del Molón (Camporrobles, Valencia)», *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Edición de Martínez Valle y Pérez García. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Requena.

Lozano Pérez, L. (2004): *El centro artesanal de La Maralaga*. Trabajo de investigación inédito. Departamento de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València.

Martí Bonafé, M. A. (1990): «Las cuevas del Puntal del Horno Ciego. Villagordo del Cabriel, Valencia», *Saguntum-P.L.A.V.*, n.º 23, pp. 141-182.

Martín de la Cruz, J. C. (1976): «El corte F del Cerro Macareno», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 3, pp. 9-32.

Martínez García, J. M. (1982): *Carta arqueológica de Utiel y su comarca*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Valencia.

– (1992): «La muralla ibérica de El Molón, Camporrobles (Valencia). Primera intervención de urgencia», *Boletín Informativo,* 7, pp. 6-11.

Martínez García, J. M.; Espí, I., y Cháfer, G. (2001): «Materiales de la Primera Edad del Hierro en la Plaza del Castillo de la Villa de Requena (Valencia). Un avance», *Los Íberos en la Comarca de Requena-Utiel (Valencia)*. Edición de Alberto Lorrio, pp. 117-128.

Martínez Valle, A. (1995): «El monumento funerario de la Calerilla de Hortunas (Requena, Valencia)», *AEspA,* 68, pp. 259-281.

– (2007): «Los silos de la calle Somera de Requena», *Comunidad de villa y tierra: El alfoz de Requena*. III Congreso Comarcal. *Oleana*, 22, pp. 93-103.

– (2013): «Evolución del paisaje cultural de la vid y del vino en la Meseta de Requena-Utiel (Valencia), España», *Labor y Engenho*, 7, pp. 79-63.

– (2014): «La Solana de las Pilillas y otros testimonios de producción y consumo de vino en la Meseta de Requena-Utiel», *Lucentum,* 33, pp. 51-72.

– (2015): «El paisaje Cultural de la vid y el vino en la Denominación de Origen Utiel Requena. Los yacimientos arqueológicos de las Pilillas las Casillas del Cura», *Instalaciones de campo para la elaboración de vino. Lagares, pilas y lagaretas. Paisaje y producción*. La Bastida de Álava y San Vicente de la Sonsierra. Rioja, 2010.

Martínez Valle, A., y Castellano, J. J. (1997): «Los Hornos Ibéricos de las Casillas del Cura (Venta del Moro)», *La Cerámica Ibérica del S. V a. C. en el País Valenciano, Recerques del Museu d'Alcoi*, n.º 6, pp. 61-70.

Martínez Valle, A.; Castellano, J. J.; Cuartero, F.; Hortelano, L., y Sáez, A. (2001): «Los hornos Ibéricos de las Casillas del Cura (Venta del Moro)», *Los Íberos en la Comarca de Requena-Utiel (Valencia)*. Edición de Alberto Lorrio. Serie Arqueología Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 136-150.

Martínez Valle, A.; Castellano, J. J., y Saéz, A. (2000): «La producción de ánforas en el alfar ibérico de las Casillas del Cura (Venta del Moro, Valencia)», *Íbers. Agricultors, artesans i comerciants, Saguntum*, Extra-3, pp. 225-229.

Martínez Valle, A., y Hortelano, L. (2012): «Ánforas vinarias de Casillas del Cura (Venta del Moro, Valencia) y la Solana de las Pilillas (Requena, Valencia). Caracterización, similitudes y diferencias», *La cultura del vino en la Meseta de Requena Utiel. V Congreso Comarcal. Oleana, 26,* pp. 71-88.

– (2013): «Recipientes para el vino. Las producciones del alfar ibérico de las Casillas del Cura (Venta del Moro, Valencia)», *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Edición de Martínez Valle y Pérez García. Requena, pp. 229-236.

Martínez Valle, A.; Maronda, M. J.; Hortelano, L., y Medart, J. (2013): «El vino de las Pilillas. Germen del Paisaje Cultural en la Meseta de Requena-Utiel», *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Edición de Martínez Valle y Pérez García. Requena, pp. 139-148.

Martínez Valle, A. y Pérez García, C. (eds). (2013): *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Requena.

Mata, C. (1991): *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia): origen y evolución de la Cultura Ibérica. Serie de Trabajos Varios S.I.P.* n.º 88, Valencia: Diputación Provincial de Valencia.

– (2006): «El ibérico antiguo de Kelin / Los Villares (Caudete de las Fuentes, València) y el inicio de su organización territorial» *De les comunitats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa del Mediterrani occidental*. Edición de Belarte y Sanmartí, Arqueomediterrània, 9, pp. 123-134.

Mata, C.; Duarte, F.; Ferrer, M. A.; Garibo, J., y Valor, J. (2001): «Kelin *(*Caudete de las Fuentes, Valencia) y su territorio», *Los Íberos en la Comarca de Requena-Utiel (Valencia)*. Edición de Alberto Lorrio. Serie Arqueología Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 75-87.

Mata, C.; Martí Bonafé, M. A., y Vidal Ferrus, X. (1993): «Procesos postdeposicionales antrópicos en Los Villares Caudete de las Fuentes (Valencia)». *IV Coloquio Internacional de Arqueología Espacial*, 16-17, Teruel, pp. 259-2787.

Mata, C.; Pérez Jordà, G.; Iborra, M. P., y Grau, E. (1997): *El Vino de Kelin. Introducción a las prácticas agrícolas y ganaderas de época ibérica en la comarca de Requena-Utiel*. Valencia.

Mata, C.; Pérez Jordà, G., y Vives-Ferrándiz, J. (eds.) (2010): *De la cuina a la taula. IV Reunión d´economia en el primer mil-lenni a. C.*, Saguntum, n.º extra 9.

Moneo, T. (2001): «La posible cueva-santuario de El Molón (Camporrobles, Valencia)», *Los Íberos en la Comarca de Requena-Utiel (Valencia)*. Edición de Alberto Lorrio. Serie Arqueología Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 171-182.

Moreno Martín, A. (2006): *Paisatge, SIG y Territorio: El análisis de Kelin entre los siglos vi-v a.n.e.* Trabajo de investigación inédito. Departamento de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València.

– (2011): *Cuando el paisaje se convierte en territorio: Aproximación al proceso de territorización íbero en la Plana d'Utiel, València (ss. vi-ii ane)*. BAR Internacional, Series 2298.

Pérez Jordà, G.; Mata, C.; Moreno, A., y Quixal Santos, D. (2007): «L'assentament ibèric del Zoquete (Requena, València): resultats preliminars de la 1.ª campanya d'excavació», *Saguntum-P.L.A.V.,* n.º 39, pp. 185-187.

Pingarrón Seco, E. (1981*): Estructuras del poblamiento rural romano entre los ríos Magro y Palancia*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Valencia.

Pla, E. (1961): «Actividades del S.I.P, (1956-1960)», *Archivo de Prehistoria Levantina*, X, pp. 211-253.

Pla E., y Rivera, A. 1980: *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)*. Serie Trabajos Varios SIP, 68. Valencia.

Quixal Santos, D. (2008): *El Valle del Magro entre los siglos vi-i a. C. Una aproximación a la movilidad en época ibérica*. Trabajo de investigación inédito. Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València.

– (2015): *La Meseta de Requena-Utiel (Valencia) entre los siglos ii a. C. y ii d.C. La romanización del territorio ibérico de Kelin*. Diputación de Valencia.

Quixal Santos, D.; Moreno, A., y Mata, C. (2007): «Campaña de prospección en el valle del Magro: corredor de Hortunas (Requena-Yátova, València)», *Saguntum-P.L.A.V.,* 39, pp. 209-211.

Quixal Santos, D.; Moreno, A.; Mata, C., y Pérez Jordà, G. (2008): «Informe preliminar de la 2.ª campanya d'excavació a l'assentament ibèric del Zoquete (Requena, València)», *Saguntum-P.L.A.V., 40*, pp. 233-236.

Ripollès Alegre, P. P. (1979): «La ceca de Kelin. Su posible localización en relación con los hallazgos numismáticos», *Saguntum-P.L.A.V.,* 14, pp. 127-137.

Rivera, A. (2013): «La producción y el comercio de vino en Valencia durante la antigüedad», *Paisajes y Patrimonio Cultural del vino y de otras bebidas psicotrópicas*. Conferencia Internacional TICCIH 2011. Edición de Martínez Valle y Pérez García. Requena, pp. 35-51.

Ruiz-Gálvez, M. (2013): *Con el fenicio en los talones. Los inicios de la Edad del Hierro en la cuenca del Mediterráneo*. Madrid.

Ruiz Pérez, J. M. (2012): «Geomorfología y paisaje del entorno de la Solana de las Pilillas y rambla de los Morenos y Alcantarilla (Requena, Valencia)», *La cultura del vino en la Meseta de Requena Utiel. V Congreso Comarcal*, *Oleana*, 26. Requena, pp. 31-56.

Santos, K.; Martínez Valle, A., y Carrascosa, B. (2015): «Proceso de puesta en valor sostenible en el yacimiento arqueológico de La Calerilla Hortunas, Requena (Valencia). Vinculación, sensibilización y transmisión». *Infraestructuras y Patrimonio en la Meseta de Requena-Utiel*. VII Congreso de Historia Comarcal, pp. 451-468.

Valor, J. P. (2003): *El poblat ibèric de La Muela de Arriba (Requena). Estudi dels materials i del territori*. Trabajo de investigación inédito. Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València.

Vives-Ferrándiz Sánchez, J. (2004): «Trípodes, ánforas y consumo de vino. Acerca de la actividad comercial fenicia en la costa oriental de la Península Ibérica», *Rivista di Studi Fenici,* XXXII, 2, pp. 9-33.

Preludios de la conservación y musealización del patrimonio saguntino

Preludes of the conservation and musealization of the saguntino heritage

Juan Antonio Millón Villena (juan.millon@uv.es)
Universitat de València

Resumen: A lo largo del siglo XVIII se intensifica en la ciudad de Murviedro el interés por los hallazgos arqueológicos de la Antigüedad, ante todo epigráficos, y la fascinación por el teatro romano saguntino. Muchos anticuarios, historiadores, epigrafistas, numismáticos y eruditos se hacen eco de ello o bien inician investigaciones, incluidas algunas prospecciones arqueológicas. Damos a conocer las cartas que el abogado Enrique Palos y Navarro envía al secretario de Estado, conde de Floridablanca, cruzadas con las del epigrafista Francisco Pérez Bayer, quien emite diversos informes. El epistolario, que se conserva en un legajo del Archivo Histórico Nacional, muestra las diversas vicisitudes por las que pasó Palos que desembocaron en su nombramiento como conservador regio de las Antigüedades saguntinas y la formación del primer «museo» en la ciudad de Murviedro, que será popularmente conocido como «casa de les pedres».

Palabras clave: Sagunto. Ilustración. Conde de Floridablanca. Francisco Pérez Bayer. Enrique Palos Navarro.

Abstract: Throughout the 18th century the interest in the archaeological finds of Antiquity, above all epigraphic, and the fascination for the Roman Theater of Sagunto intensifies in the city of Murviedro. Many antiquaries, historians, epigraphists, numismatists and scholars are echoing this or initiating investigations, including some archaeological prospection. Let us know the letters that the lawyer Enrique Palos Navarro sends to the Secretary of State, Count of Floridablanca, crossed with those written by epigrafist Francisco Pérez Bayer, that issues several reports. The epistolary, which is preserved in a file of the National Historical Archive, shows the various vicissitudes through which Palos passed that led to his appointment as the royal Conservative of the Saguntine Antiquities and the formation of the first «museum» in the city of Murviedro, which will be popularly known as «casa de les pedres».

Keywords: Sagunto. Illustration. Count of Floridablanca. Francisco Pérez Bayer. Enrique Palos Navarro.

En la *Revista de España* (1868-1895), dirigida por José Luis Albareda, en su número 86 correspondiente al año 1871, recogido en el tomo XXII, aparece un interesante artículo de Florencio Janer y Graells, titulado: «Del aprecio y conservación en que se tenían los objetos científicos y arqueológicos durante los reinados de Carlos III y Carlos IV» (153-185). Florencio Janer fue un historiador y erudito que trabajó ininterrumpidamente en el Museo de Ciencias durante dieciséis años, reordenando las colecciones históricas y etnográficas que pertenecieron al antiguo Real Gabinete de Historia Natural y dejó inédito un manuscrito que hoy se encuentra en el Museo de América: *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid* (1860).

En aquel artículo recuerda Janer que las colecciones histórico-etnográficas del Museo de Ciencias Naturales de Madrid formaron el núcleo principal del naciente Museo Nacional de Antigüedades; los objetos arqueológicos y etnográficos de aquel establecimiento y el monetario y la colección de Antigüedades que existían en la Biblioteca Nacional -nos recuerda Janer-, fueron la base del entonces novísimo Museo Arqueológico Nacional.

En la página 181 del artículo de la *Revista de España*, dice Janer:

> «Dé las excavaciones que se hacían en la antigua Sagunto remitió en 1799 D. Enrique Palos y Navarro, abogado, alcalde mayor de aquella población y conservador por S. M. de sus antigüedades, los siguientes objetos:
>
> “Una espada, al parecer de hierro, muy larga y extraña. Una daga del mismo metal. Dos arcos de ballesta, también de hierro, con una especie de máquina en el medio, de un metal de color de oro muy fuerte, y otros diferentes hierros de instrumentos bélicos que sin duda debieron tener uso en aquella gran catástrofe del triste y lamentable fin de los saguntinos. Todas las piezas que componen el marco o peso tomado desde la onza hasta la libra, de barro muy sólido y fuerte. Diferentes barros saguntinos, unos con inscripciones y otros con primorosos dibujos de relieve. Un anillo de hierro pegado en un casquijo de urna o cineraria de barro. Un pedazo de ara de mármol con vestigio de sangre de las víctimas. Unos pedazos de pavimento del sepulcro de Adoniram, enviado del rey Salomón, y se descubrió en el siglo XIII en una de las plazas del castillo, habiéndose encontrado su cuerpo entero embalsamado, con una lápida de caracteres hebreos que cubría el sepulcro, y todavía se conserva, cuya inscripción, según algunos autores, dice: *Srvquehpr Admiiramched Amdcc Solomo seha lifjhúd edamás hompíarlon,* que quiere decir: «este es el sepulcro de Adoniram enviado del rey Salomón que vino á cobrar el tributo, y murió día que por estar rota la lápida se baila defectuosa la conclusión de la inscripción. Y varias medallas de diferentes metales”».

Así pues, estas piezas saguntinas, que donó Palos, formaron parte de las primeras con las que contó la colección del Museo Arqueológico Nacional (MAN).

Esta introducción sobre los comienzos del MAN me permitirá hablarles de los comienzos, asimismo, de la musealización del patrimonio saguntino, que halla en el abogado, alcalde y conservador regio, Enrique Palos y Navarro, un saguntino de finales del siglo XVIII y principios del XIX, uno de los principales impulsores, junto a la figura de Francisco Pérez Bayer.

El nacimiento de la musealización del patrimonio saguntino se puede rastrear en un conjunto de cartas que se encuentran en el legajo 2921 de la Sección de Estado del Archivo Histórico Nacional que pasaré a referirles.

Se trata de un conjunto de 37 cartas de Palos y 6 de Pérez Bayer que abarcan los años 1785 a 1804. Los corresponsales a los que dirige Palos sus cartas son cinco: Pedro de Lerena, ministro de Hacienda durante el reinado de Carlos III; José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca, secretario de Despacho de Estado durante varios periodos de los reinados de Carlos III y Carlos IV; Manuel Godoy, duque de la Alcudia y príncipe de la Paz, también secretario de Despacho de Estado durante un periodo en el reinado de Carlos IV; y, por último, encontramos las misivas dirigidas a los reyes Carlos III y Carlos IV.

Las dos primeras cartas que abren la correspondencia que se guarda tienen como fecha el 19 de diciembre de 1785. En ellas, Palos se dirige al ministro de Hacienda, Pedro de Lerena, y le comunica, por una parte, que ha llevado a cabo unas representaciones teatrales en el teatro romano, que han sido un éxito y le envía la noticia que se ha publicado en la *Gaceta de Madrid*. Por otro lado, le pide que se le nombre «Alcayde del Castillo». Dice así:

> «El suplicante, señor, tiene entendido que en tiempo pasado tenía vuestra Real Magestad nombrado en aquella Villa Alcayde de su Castillo, quien estaba encargado del cuidado de este y de su dicho teatro, y como amante de las Antigüedades, desea su conservación, y por lo mismo ofrece AVRM servir dicho empleo durante su vida sin salario alguno y solo con el goce del fuero militar, dignándose VRM dispensarle dicha Gracia pues como fiel vasallo está pronto el suplicante, no solo a hacer este corto servicio A su Soberano, sino cualquiera otro, aunque sea a costa de derramar hasta la última sangre de sus venas; Pues por no haber persona determinada que cele el que no se toquen lápidas con subscripciones y demás piedras de dichos edificios tan preciosos, se han experimentado en ellos algunas ruinas, y para evitarlas […]».

En unas notas del Despacho del Ministerio que se inscribieron en la carta, se puede leer:

> «El Alcalde informa que si no se pone un sujeto que cuide de aquellos restos antiguos, todo se perdería miserablemente, y que Palos lo desempeñará todo. Exo Sr Dn Henrique Palos, amante de las antigüedades, viendo que se van arruinando las del anfiteatro de Murviedro suplica a SM le nombre Alcayde del Castillo y Teatro sin sueldo alguno para conservar los preciosos restos que existen aún, fiado solo a la protección de VE.

Se le nombra en calidad de Subdelegado mio para cuidar de aquello y dar cuenta de todo lo que se descubriere o adelantare. Se le nombró Subdelegado en 3 de marzo de 1786».

Así pues, el primer desempeño en el cuidado del teatro y de las antigüedades de Sagunto por parte de Palos será como subdelegado del conde de Floridablanca, antes de ser nombrado juez conservador, años después, en 1793, reinando Carlos IV y siendo secretario de Despacho de Estado el conde de Aranda.

Palos seguirá en los siguientes meses con sus peticiones a Floridablanca para obtener cargos con sueldo y poder costear los trabajos de limpieza del teatro. Así, por ejemplo, le pedirá que le nombre archivero y contador de la Villa, cargo que iba a quedar vacante, exigiendo un aumento de sueldo y ser nombrado a perpetuidad.

Mientras tanto, Palos ha viajado a Madrid y se ha visto con Floridablanca, entrevista que deja en el secretario de Estado una mala imagen, según veremos en algunas anotaciones a las cartas que vaya recibiendo posteriormente. Floridablanca desconfía en un principio de Palos porque le cree un embaucador que quiere sacar de todo ello un beneficio personal, y pedirá información a Francisco Pérez Bayer, filólogo epigrafista, por entonces bibliotecario Real y preceptor de los hijos de Carlos III.

Antes, Palos le envía a Pérez Bayer unas cartas dando cuenta de dos órdenes de hechos muy importantes para el conocimiento de su labor y su celo sobre el teatro. En primer término, Palos dará cuenta del interés de él y de los saguntinos por utilizar el teatro romano como escenario para representaciones teatrales y en segundo lugar irá dando noticia de descubrimientos arqueológicos al ir retirando los escombros que ocultaban gran parte del graderío.

Paralelos a las representaciones tienen lugar los trabajos de desescombro del teatro, labor que comenzó Palos el año anterior para las primeras representaciones teatrales. Varias son las cartas que refieren los descubrimientos.

Por otra parte, es muy importante la carta de diciembre de 1786, porque en ella se nos ofrece el dato de los orígenes de su ensayo, de su *Disertación*, obra que Palos comenzará por entonces con las mediciones y el estudio del teatro, y que publicará, finalmente, siete años después, en 1793.

Al tiempo que se limpia el teatro y se representan obras teatrales, también Palos pedirá permiso para construir unos paredones que impidan que las aguas vuelvan a cubrir el teatro de tierra y piedras.

Floridablanca no da crédito a las noticias que va recibiendo de Palos y le pide a Bayer información.

La información que recibe Bayer sobre Enrique Palos proviene de un párroco de Morvedre, se trata de Joseph Catalá. A él se dirige el hebraísta el 7 de diciembre de 1786, pidiéndole, como «Rector de Murviedro», que le informe de Palos y que lo haga con sigilo.

La carta que le dirige Pérez Bayer a Catalá se encuentra en el legajo del Archivo Histórico Nacional y consta de cuatro preguntas detalladas y precisas por las que espera satisfacer los requerimientos del conde de Floridablanca para que pueda actuar en consecuencia. Unos días después, el 18 de diciembre, le responde el rector de la Parroquial de la Villa de Murviedro, punto por punto a lo solicitado. Esta carta tiene para nosotros un valor primordial, porque nos revela de primera mano y por un autor coetáneo y coterráneo, datos biográficos esenciales de Palos.

Será a finales de marzo o principios de abril del año siguiente cuando Bayer visite Murviedro y tenga conocimiento directo de Palos y Navarro. Antes, sin embargo, ha recibido un manuscrito que Palos ha hecho llegar a Floridablanca a comienzos de febrero, sobre el teatro y otras antigüedades, que serán los primeros esbozos de la futura *Disertación*, que por entonces llevaba el título de *Compendio de la historia particular de la antigua Ciudad de Sagunto oy Murviedro*.

Unos meses después, cuando ya ha tratado en persona a Palos y ha visto las condiciones en que trabaja y los ataques que recibe de sus adversarios, vuelve de nuevo Bayer a dirigirse a Floridablanca y le informa de todo lo que ha visto, ofreciendo su criterio y sus recomendaciones. La carta es del 31 de julio de 1787:

> «[…] por lo que mira a hombría de bien es en mi juicio sujeto acabado: piensa con mucho pundonor: es muy aplicado a las antigüedades de su Patria y celoso del cumplimiento de las órdenes de SM y así le tengo en este ramo por sujeto que puede ser en aquella Villa útil para la conservación de los preciosos monumentos que en ella se conservan y para el descubrimiento de otros. No tiene aún todos los conocimientos necesarios, pero los irá adquiriendo con su estudio y con el uso y práctica. Ha padecido el pobre lo que expresa del Pasquín y otras burlas (de que yo tuve noticia por otro conducto) ocasionadas de los partidarios de su rival. VE sabe lo que son los Pueblos y el de Murviedro (que hoy es todo Labrador) parece que no ha acabado aún de deponer su antigua fiereza.
>
> Considero pues a dicho Don Henrique por muy acreedor a que por ahora se le dé una decente gratificación con que se le recompensen los gastos hechos en la monda del antiguo Teatro y otras obras útiles, y juntamente se le dé por VE la comisión de extraer cuantos monumentos celtibéricos (esto es, griegos y primitivos) se hallan en varios edificios públicos y de particulares de aquella Villa y de colocarlos para perpetua memoria en las Casas de Ayuntamiento de la misma en paraje a propósito para que los Eruditos Nacionales y Extranjeros puedan verlos y copiarlos a su placer y hacer sobre ellos sus observaciones […] Si se le da luego la Comisión de recoger las piedras Celtibéricas y colocarlas en las Casas de Ayuntamiento yo pasaré inmediatamente a Murviedro y procuraré

ayudarle y juzgo que solo con que lo vean a mi lado y que yo hago de él el justo aprecio se confundirán y cerrarán para siempre sus bocas sus émulos. Por otra parte, la comisión de recoger y poner a cubierto aquellos monumentos Celtibéricos es interesantísima al honor y progresos de nuestra Literatura y tendrían gran razón los Extranjeros de tratarnos de bárbaros en grado heroico si a nuestra vista dejásemos perderlos».

Esta es la petición de Bayer y la decisión gubernamental tardará en tomarse unos cuantos meses, hasta que, finalmente, el Estado emitirá una orden, que dirigen al Alcalde, Justicia y Regimiento de la Villa de Murviedro, el 14 de abril de 1788, por la que instan a la creación de un gabinete-museo de las antigüedades saguntinas:

«Hallándose el Rey informado de que en esa Villa, en sus murallas, en su teatro arruinado, en algunas casas particulares, en el convento de Trinitarios, se hallan varias Lápidas antiguas con letras desconocidas que se cree ver a los primeros pobladores de España, cuyos monumentos pueden ser de mucha cualidad; deseando SM que se conserven y no queden expuestas a la injuria de los tiempos, ha resuelto que se extraigan luego de los sitios en donde se hallen y se trasladen [...] a las Casas de Ayuntamiento en donde deben colocarse en una pieza clara de modo que puedan examinar los curiosos y eruditos que lo soliciten cómodamente, para los cuales estará siempre franca la entrada, bien que la llave estará en poder de una persona de confianza que elija el Ayuntamiento. Para la ejecución de esta Real orden nombra SM a D. Enrique Palós y Navarro subdelegado mio para la conservación de todas esas antigüedades asociado al cura Parroco D. Josef Català a los cuales auxiliará la Justicia en todo y cuidará de satisfacer el gasto que se cause en la conducción de las Lápidas, en el reparo de los huecos que dejen y demás cosas que se ofrezcan del caudal de Propios dándome cuenta luego de todo personalmente para hacerlo presente a SM».

1788 es, pues, la fecha del preludio de la historia de la conservación y de la musealización del patrimonio saguntino en la que la figura de Enrique Palos y Navarro cumplió un papel pionero.

El Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla (Murcia) y el Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho

The Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla (Murcia) and the Archaeological Complex of «Coimbra del Barranco Ancho»

Emiliano Hernández Carrión[1] (arqueologia@jumilla.org)
Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla (Murcia)

Resumen: Se expone la simbiosis que se ha creado a lo largo de los años entre el Museo Municipal «Jerónimo Molina» y el Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho, ambos en Jumilla. Trazando la historia tanto del Museo como del yacimiento se comprende cómo se llegan a complementar y el desarrollo de uno va marcando la evolución del otro y viceversa.

El Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho, conocido desde el siglo XVIII, fue durante muchos años uno de los dos yacimientos que excavaba la Cátedra de Arqueología de la Universidad de Murcia, y que ha aportado elementos tan importantes como el Pilar Estela de los Jinetes, cuya calidad artística lo sitúa en la primera línea de la escultura ibérica.

Mientras, el Museo Municipal es el tercero que se crea en la entonces provincia de Murcia y ha mantenido su actividad a lo largo de más de sesenta años ininterrumpidamente. Ambos llegan a complementarse a partir de 1977.

Palabras clave: Arqueología. Exposición. Colecciones. Excavaciones. Museología. Iberismo.

Abstract: Our research shows the symbiosis created over the years between Museo Municipal «Jerónimo Molina» and Archaeological Complex of «Coimbra del Barranco

[1] Director del Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla (Murcia).

Ancho», located in Jumilla. Tracing the history of both, we can understand how they are constantly linked, and the development of one of them will mark the evolution of the other one.

Archaeological Complex of «Coimbra del Barranco Ancho», known since 18th century, was for many years one of the two sites excavated by the Chair of Archeology of the University of Murcia. This site has provided such important elements as the Pillar Stela of the Riders, whose artistic quality places it in the first line of Iberian sculpture.

Municipal Museum of Jumilla is the third museum that is created in province of Murcia and it has maintained its activity for over sixty years uninterruptedly. Both have been linked since 1977.

Keywords: Archaeology. Exhibition. Collections. Excavation. Museology. Iberian.

Introducción

En ocasiones la vinculación de un museo de ámbito local a un yacimiento arqueológico que por la evolución de sus investigaciones y la importancia de sus materiales, llega a adquirir fama internacional, implica que ambos sean conocidos a la vez, habida cuenta que el museo alberga, expone y custodia los materiales del yacimiento. Es evidente que sin dicha vinculación, difícilmente sería conocido el museo más allá de un espacio territorial determinado, amplio si queremos, pero acotado. Es el caso del Museo Municipal «Jerónimo Molina» de Jumilla y su vinculación al Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho, también en Jumilla, entre los que, como veremos a continuación, se ha creado una simbiosis científica y de difusión, de la que indudablemente se benefician ambos.

Si bien es cierto que el Museo aporta el soporte logístico a las excavaciones del yacimiento, no es menos cierto que la difusión de las investigaciones proyecta igualmente al Museo. Haremos una sucinta historia del desarrollo de la vida de ambos y comprobaremos cómo al final no se conciben el uno sin el otro, llegando en un momento determinado a plantearse si crear un museo de sitio, en lugar de mantener una sección de arqueología con edificio propio, como existe en la actualidad, lo que nos demuestra la presión que ejerce la difusión de las investigaciones y la abundancia de materiales.

El Museo Municipal «Jerónimo Molina» y el conjunto arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho

Denominamos Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho a una serie de yacimientos arqueológicos que se encuentran en las vertientes norte y oeste de la sierra de Santa Ana de Jumilla (Murcia). En una superficie de 100 ha aproximadamente, nos encontramos con un asentamiento temporal al aire libre del Epipaleolítico «Collado Norte del Pinar de Santa Ana» (Molina, y Molina, 1991: 75); un poblado de la Edad del Bronce Pleno, situado sobre

un cerro cónico «Cerrico de Santa Ana la Vieja» (Molina, y Molina, 1973: 190); un extenso poblado de la Edad del Bronce Tardío–Final «Sitio del Maestre» (Molina, y Molina, 1991: 162) con su correspondiente necrópolis de incineración «Collado y Pinar de Santa Ana» (Molina, y Molina, 1973: 105); otro poblado de época ibérica que ocupa una gran superficie, «Coimbra del Barranco Ancho» (García, 1997: 21; Molina, y Molina, 1973: 88) con tres necrópolis de incineración: «La Senda», «Del Poblado» y «Del Barranco» (García, *op. cit*.: 21) y un santuario de época ibérica dedicado a la diosa Tanit «Santuario de Coimbra del Barranco Ancho» (Molina, y Molina, 1991: 154; Iniesta *et alii*, 1997: 239).

Del conjunto se conoce desde el siglo XVIII el poblado, así como una de sus necrópolis (la del Poblado), en ambos mandó hacer excavaciones el canónigo de la catedral de Murcia y natural de Jumilla, Juan Lozano Santa, un erudito propio de su tiempo, que escribió dos obras fundamentales para la historiografía del antiguo Reino de Murcia y para Jumilla: *Bastetania y Contestania del Reyno de Murcia* (1794) e *Historia Antigua y Moderna de Jumilla* (1800). En ambas huye de los falsos cronicones tan de moda en aquellos años y muestra una seriedad histórica que no es frecuente en aquellos momentos (Marín, 2017: 112-114) incluyendo en ellos sus conclusiones basándose en el material encontrado y acordes a los conocimientos que sobre las antigüedades prerromanas se tenían por entonces. De hecho, él es el que da nombre al yacimiento.

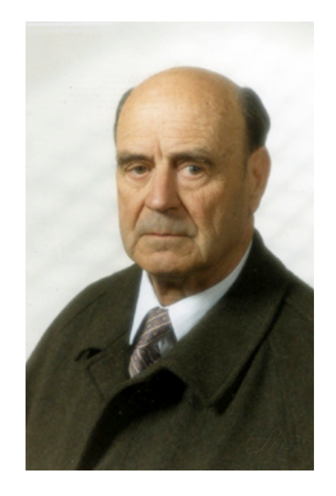


Fig. 1. Jerónimo Molina García.

A mediados del siglo XX, el fundador del Museo Municipal que luego llevará su nombre, Jerónimo Molina García (fig. 1), desarrolló una serie de campañas, pues su condición de maestro nacional y delegado local del Frente de Juventudes le permitía movilizar a gran número de jóvenes. La primera campaña la desarrolló en noviembre de 1955, tras una jornada de repoblación de pinos en la Sierra de Santa Ana de Jumilla, J. Molina aprovechó la presencia de ciento cincuenta jóvenes que le acompañaban en esta tarea y comenzó a excavar el poblado, y como reconoce el propio Molina, los trabajos se desarrollaron «con más entusiasmo y buenos deseos que método» (Molina, y Molina, 1973: 10). Los buenos resultados obtenidos y la gran cantidad de material recogido, le permitió al Sr. Molina, en su condición de concejal del Consistorio, proponer al Ayuntamiento la creación de un Museo Municipal, en el que reunir y exhibir todo el material recogido en las numerosas «prospecciones» realizadas años antes con alumnos y jóvenes de la Organización Juvenil Española, el material que el propio Molina tenía en su aula, así como las colecciones que el Ayuntamiento tenía como consecuencia de donaciones y recogida de algún hallazgo casual, como era el caso del «Cabezo del Yeso»; «El Prado» o la «Cueva del Peliciego» (Hernández, e. p.).

Jerónimo Molina, aunque ejerció su magisterio durante el período franquista, su formación como docente la obtuvo bajo las doctrinas de la Institución Libre de Enseñanza (Hernández, *op. cit.*) que preconizaba, entre otras cosas, el excursionismo para que los alumnos conocieran su entorno y el uso de elementos y objetos del medio natural como material didáctico, tales como minerales, rocas, fósiles, objetos arqueológicos, etc. Esto llevó al Sr. Molina a reunir en su aula de la escuela unitaria masculina de la plaza de Arriba, una ingente cantidad



Fig. 2. Alumnos prospectando. Años sesenta.

de material arqueológico, geológico y paleontológico, que utilizaba, como decimos, como material didáctico (fig. 2).

Así, el 19 de enero de 1956, el Ayuntamiento en Pleno acuerda crear el Museo Municipal de Jumilla. Era el tercer museo que se creaba en la entonces provincia de Murcia, después del Museo Arqueológico de Murcia, constituido en 1864 y el Arqueológico de Cartagena que abrió sus puertas en 1943. La exposición permanente se instaló en un aula del entonces instituto laboral «Arzobispo Lozano», hoy instituto de bachillerato con el mismo nombre, donde se colocaron diez vitrinas en las que no cupo todo el material que se había reunido, iniciándose así también la creación de los primeros fondos del Museo. El discurso expositivo mantenía el mismo criterio de que los objetos que se exhiben se puedan utilizar como material didáctico. Son colecciones de rocas, fósiles, minerales y material arqueológico, donde tienen mayor preeminencia los objetos hallados en el poblado de Coimbra del Barranco Ancho. La inauguración oficial del Museo, con asistencia de autoridades tuvo lugar el 18 de julio de 1959.

La gran cantidad de materiales aportados por la excavación de 1955 y la creación del nuevo Museo, animan al Sr. Molina a desarrollar otra campaña el mismo año de la creación del Museo, en concreto entre los días 5 al 12 de septiembre y de nuevo en el poblado, con extracción de abundante material cerámico, que se exhibe durante unos meses en el local del Frente de Juventudes (Molina, y Molina, 1973: 10). La noticia de estas excavaciones, así como de la riqueza del material hallado, llegan al delegado de zona del Servicio Nacional de Excavaciones, que en aquel momento era el profesor de la Universidad de Murcia Cayetano de Mergelina y Luna, quien visita el nuevo Museo y la improvisada exposición, y se da cuenta de la importancia del yacimiento y el gran potencial arqueológico de Jumilla. Estos trabajos le valieron al Sr. Molina el nombramiento de jefe local del Servicio de Excavaciones Arqueológicas, que le fue otorgado ese mismo mes. Además, el profesor Mergelina envió a Jumilla a dos estudiantes de la Universidad para que dibujaran y catalogaran el material encontrado (Molina, y Molina, 1973: 10).

El nuevo cargo y el interés por potenciar el nuevo Museo Municipal hicieron que Jerónimo Molina iniciara una serie de prospecciones sistemáticas por todo el término municipal en busca de nuevos yacimientos arqueológicos, y siguiendo las obras de Lozano, localizar los citados por el canónigo. Se encontró con no pocos problemas, como la pérdida de algunos topónimos en tan solo ciento cincuenta años, o el desinterés de la población por este tipo de cosas. El nuevo cargo le permitía hacer calicatas en aquellos yacimientos que consideraba más interesantes, y también desarrollar excavaciones «oficiales», es decir, que contaban con la autorización de la Dirección

General de Bellas Artes. Así se dio la paradoja que cuando en los años cincuenta del pasado siglo irrumpieron en la península ibérica las dataciones radiocarbónicas, que desmantelaron las tesis de las influencias y las controvertidas colonizaciones de los pueblos del Mediterráneo oriental sobre la península, se dejaron de excavar yacimientos calcolíticos, al menos en la Región de Murcia, salvo la cueva de los Tiestos de Jumilla, que Molina siguió realizando campaña tras campaña hasta que los desprendimientos de la cueva le impidieron continuar (Hernández, 2015: 27).

Como decimos, el interés del Sr. Mergelina por la riqueza arqueológica de Jumilla, le animó en septiembre de 1957, junto al Sr. Molina y al también profesor de la Universidad de Murcia Gratiniano Nieto Gallo, además de alumnos de esa Universidad, a practicar un sondeo para conocer la estratigrafía de la Cueva del Piliciego, que contiene pinturas rupestres y donde hallaron materiales microlíticos. Este sondeo animó años más tarde al profesor Fortea Pérez a desarrollar una excavación en la cueva en abril de 1970, pero nadie le advirtió que la estratigrafía estaba muy alterada a causa de las madrigueras de los lagomorfos, por lo que los resultados no se llegaron a publicar.

La década de los años sesenta del pasado siglo fue muy fructífera tanto para la arqueología jumillana como para el propio Museo. El Sr. Molina continuó con las labores de prospección e inició una serie de excavaciones oficiales, la mayoría de ellas autorizadas y subvencionadas por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, una de ellas de nuevo en Coimbra en 1960, pero sobre todo se practicaron en las villas rústicas romanas de la «Alberca de Román» y «Los Cipreses». (fig. 3) En esta última encontró cuatro de los siete mosaicos que había dibujado y



Fig. 3. Mosaicos de la *villa* de «Los Cipreses» en su ubicación actual.

publicado el canónigo Lozano en su *Historia de Jumilla* (Lozano, 1800: láms. 1 a 5) y la propia Dirección General de Bellas Artes envió al restaurador especialista en mosaicos Francisco Cruzado Moro durante las tres campañas que desarrollo Molina García (Molina, y Molina, 1973: 12).

El mismo año que se desarrolló la segunda campaña de excavación en la villa romana de «Los Cipreses» (1963), el 9 de octubre el Ayuntamiento en Pleno acuerda adquirir la casa sita en la plaza de la Constitución n.º 3 (en aquellos momentos pl. del Caudillo) con la idea de crear en ella una Casa Municipal de Cultura, con el concepto que desde el siglo XVIII se venía teniendo de este tipo de instituciones, como «templos del saber», es decir, concentrar en un mismo edificio la Biblioteca Pública, el Archivo Histórico Municipal y el Museo Local. La casa adquirida era un embargo del Banco Central y costó 350 000 pts. La tenencia de la casona de plaza de la Constitución facilitó que los mosaicos que se estaban extrayendo de «Los Cipreses», se pudiesen guardar allí, adelantándose así a la futura ubicación del Museo (fig. 4).



Fig. 4. Edificio de plaza de la Constitución, n.º 3.

El buen hacer de su responsable, hizo que el Museo fuese reconocido por la Dirección General de Bellas Artes como tal el 2 de febrero de 1962, y se incorpora al Régimen General de Museos con el nombre de «Museo Municipal de Jumilla», atendiendo así la solicitud que había cursado el Ayuntamiento de Jumilla en mayo del año anterior y siendo de nuevo el tercer museo reconocido en la entonces provincia de Murcia. Pero el

nombramiento oficial de Director y de Secretario del Patronato creado para su gestión y administración, estaban vacantes, pues era el Sr. Molina el que hacía las veces de director de facto. El Ayuntamiento cursa de nuevo una solicitud a la Dirección General de Bellas Artes para que se nombre para el desempeño de ambos cargos al Sr. Molina García (Acuerdo del 1 de octubre de 1965) y la Dirección General contesta nombrándolo para ambos cargos el 16 de noviembre de ese mismo año.

El Sr. Molina tenía el criterio de exhibir en la exposición permanente del Museo, una muestra, por pequeña e insustancial que fuese, de cada uno de los yacimientos arqueológicos que localizaba. Esto le ayudaba en su labor de divulgar el rico patrimonio arqueológico entre la población local, pero iba en detrimento de tener un discurso expositivo claro y que conectara con el público, y además hacía crecer el espacio de la exposición permanente de forma inusual. Esto hizo que el aula del Instituto Laboral se quedara pequeña, lo que unido a la necesidad de aulas que a finales de los años sesenta tenía el propio instituto, obligó a trasladar el Museo a la casona de la plaza de la Constitución, que en estos momentos estaba ocupada «provisionalmente» por la Oficina de Extensión Agraria, dependiente del Ministerio de Agricultura, provisionalidad que duró 24 años.


Fig. 5. Sala del Museo de los años setenta.

El traslado se efectuó en 1969, con más voluntad que medios, ocupando toda la planta baja, sin modificar nada en el edificio y compartiendo entrada con la Oficina de Extensión Agraria que ocupaba las dos plantas superiores. La planta baja tenía hasta cuatro niveles en el piso, y cada habitación tenía un piso de terrazo distinto (fig. 5). Pero el nuevo espacio, compuesto por seis estancias y un hall, permitió al Sr. Molina crear una nueva sección, la de etnografía (Hernández, 2000: 41). Y en esto fue un visionario, pues los años setenta del pasado siglo fueron críticos y decisivos en la pérdida del patrimonio etnográfico por la irrupción de los objetos de plástico, pero en este sentido Molina García fue consciente de la urgente necesidad que había de salvaguardar todo un bagaje cultural que la evolución de la sociedad dejaba obsoletos o inservibles. Por ello, en el nuevo espacio se dedicó una sala a la exposición de elementos etnográficos, sobre todos objetos relacionados con el trabajo del esparto y las labores agrícolas. Tras el Museo de la Huerta de Alcantarilla, fundado en 1967, era la segunda colección museográfica de temática etnográfica que se creaba en la entonces provincia de Murcia.

Pero ¿qué pasa en estos años con el conjunto de Coimbra del Barranco Ancho? Las continuas visitas del Sr. Molina al conjunto y lo abundante del material hallado, animó a los padres franciscanos del cercano convento de Santa Ana del Monte, a llevar a cabo una excavación en una tumba de la necrópolis del Bronce Final, es decir del «Collado y Pinar de Santa Ana», que estaba localizada fuera de lo que es el espacio al que hoy delimitamos la necrópolis. Por lo comentado años más tarde por aquellos novicios que participaron en la excavación –y a los que luego el destino les llevó de nuevo al convento de Santa Ana del Monte–, los materiales le fueron entregados al Sr. Molina para que fuesen restaurados, pero dicho material no se ha vuelto a localizar, ni tan siquiera en el Museo. El año 1975, visita el Museo y el conjunto de Coimbra la arqueóloga–filóloga de origen sueco Solveig Nordstrom, quien animó al Sr. Molina a publicar los materiales hallados en los años cincuenta, lo que hicieron ambos con una de las hijas de Molina García (M.ª del Carmen) al año siguiente. En dicha obra, una especie de inventario de materiales, se incluye todo lo encontrado en el poblado, las trece sepulturas excavadas en la necrópolis de la Senda y las diez de la necrópolis del Barranco, mientras que la necrópolis del Poblado la cita, pero no publica nada de ella, al no haber dado fruto los sondeos practicados (Molina; Molina, y Nordstrom, 1976).

La llegada de la doctora A. M.ª Muñoz Amilibia en la primavera de 1975 a la cátedra de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Murcia supuso un importante revulsivo para la arqueología de la Región de Murcia (García, 2006: 253; García *et alii,* 2016: 19). Bajo su dirección salieron las primeras generaciones (promociones) de arqueólogos titulados de la Región de Murcia, que poco a poco fueron ocupando puestos de responsabilidad arqueológico–patrimonial de toda la Región. Y como veremos más adelante tuvo una importancia fundamental, tanto en el conjunto de Coimbra del Barranco Ancho como en el Museo Municipal.

Los dos yacimientos en los que la Dra. Muñoz centró su actividad investigadora en Murcia fueron el conjunto arqueológico de «Coimbra del Barranco Ancho», donde comenzó las excavaciones el verano de 1977 y sobre el que volveremos; y el yacimiento calcolítico de «Cabezo del plomo» (Mazarrón) cuyas investigaciones inició dos años después (*Ibidem,* 255-256). En ambos yacimientos estuvo trabajando hasta que dejó la Universidad de Murcia en 1990, aunque los trabajos de campo los cedió unos años antes.

El mismo año que se inician las excavaciones en Coimbra del Barranco Ancho, también comienza una campaña para que el Museo Municipal de Jumilla lleve el nombre de su fundador. Esta campaña promovida por asociaciones y colectivos culturales de la localidad, enseñantes tanto de primaria como de secundaria y autoridades locales y provinciales, que daría sus frutos y el 14 de abril de 1977, el Ayuntamiento en Pleno adopta el acuerdo de cambio de nombre del Museo, pasando a denominarse «Museo Municipal "Jerónimo Molina"» de Jumilla, denominación que mantiene en la actualidad.

Todo apunta a que fue el Sr. Molina el que instó a la Dra. Muñoz a intervenir en Coimbra del Barranco Ancho (fig. 6).



Fig. 6. Poblado de Coimbra del Barranco Ancho.

Los primeros años los dedicó a excavar y documentar los accesos y la parte oriental del poblado así como determinar su extensión en este punto oriental, conocer su estratigrafía y delimitar sus defensas, lo que permitió fechar su momento de ocupación, que comprende los siglos IV y III a. C., –la denominada plena época ibérica– y su destrucción violenta y abandono definitivo a principios del siglo II a. C. (*Ibidem,* 256). El hallazgo casual por un aficionado, de parte de un ajuar funerario entre cuyo material se encontraba un bol del taller de las pequeñas estampillas, permitió localizar la «Necrópolis del Poblado» (llamada así por su proximidad a éste) aquélla que el Sr. Molina no había localizado y sí el canónigo Lozano. Este hecho hizo que a partir de 1980 se compatibilizaran las excavaciones en ambos sitios, poblado y necrópolis.

La necrópolis de incineración comenzó desde el primer momento a dar espléndidos y ricos ajuares, que se fechan entre el 400 a. C. y el 190 a. C., con un hallazgo sin precedentes y de una gran trascendencia, en julio de 1981: el Pilar Estela de los Jinetes de Coimbra del Barranco Ancho, cuyo cipo está decorado en las cuatro caras en altorrelieves, con tres jinetes

y una escena de despedida que recuerda a las estelas funerarias griegas, donde se representa una figura sedente y otra, de menor tamaño, de pie (Muñoz, 1983 y 198; García, 1994). La simultaneidad de las excavaciones en el poblado y en la necrópolis homónima, se mantuvieron hasta la campaña de 1983, para al año siguiente centrarse solamente en la necrópolis, dada la importancia y riqueza del material que aportaba, pero sin terminar de dejar el poblado, en el que todos los años se hacían labores de mantenimiento.

El hallazgo del Pilar Estela de los Jinetes de Coimbra del Barranco Ancho, dada la relevancia de la obra escultórica y su importancia dentro de la estatuaria del mundo ibérico, provocó un conflicto administrativo por ver quién o dónde se custodiaba y exhibía, en unos años convulsos políticamente en los que las comunidades autónomas se estaban configurando tras la aprobación de la Constitución en 1978. El estatuto de autonomía de la Región de Murcia se aprobó al año siguiente del hallazgo, por lo que las competencias en materia de Patrimonio Histórico y Arqueológico seguían siendo del Ministerio de Cultura, y por otro lado, los recién estrenados ayuntamientos democráticos querían hacer valer su «poder» emanado de las urnas, y poner de manifiesto su saber hacer y mejor administrar, por lo que hubo una fuerte controversia de si el Pilar Estela debía ser expuesto en el Museo Arqueológico Nacional, en el Museo Arqueológico Provincial de Murcia, o en el Museo Local de Jumilla, que recordemos había sido el tercero creado en la entonces provincia de Murcia, y no había cerrado sus puertas en ningún momento, lo cual le daba cierta solera, pero era el que tenía peores instalaciones de seguridad, por no hablar de las condiciones de exhibición, dada la prestancia que requería la obra. En esta cuestión fueron decisivas las actuaciones y gestiones, tanto del alcalde democrático del momento J. Yagüe Ortuño y de la catedrática y descubridora del cipo, A. M.ª Muñoz Amilibia, que apostaron por que se quedara en Jumilla como un elemento importante del patrimonio de la ciudad. Todo ello propició que se hiciesen reformas muy puntuales en el edificio del Museo, asegurando vanos y remozando salas para mejorar la imagen (fig. 7).

El verano de 1980 los doctores en arqueología Lillo Carpio y Walker, llevaron a cabo la primera campaña de excavación en el asentamiento calcolítico de «El Prado», yacimiento que se caracteriza por ser un centro productor de cerámicas con desgrasante a base de mica obtenida de la «jumillita», una roca volcánica de la familia de las lamproíticas que se localiza solamente en la comarca y que le da las cerámicas y al propio yacimiento una singularidad y un marchamo de exclusividad, que pusieron a Jumilla de nuevo en la primera línea de la arqueología del sureste peninsular.

Desde el mismo momento que se instalaron los elementos más importantes del Pilar Estela de los Jinetes de Coimbra del Barranco Ancho, se comenzó a presionar a las autoridades nacionales para que se trasladase la Oficina de Extensión Agraria y el Museo pudiese ocupar todo el edificio. A estas presiones se unió la gran cantidad de material cerámico que aportaban las campañas de Coimbra y de El Prado, en este último se halló en 1983 un nuevo pilar estela ibérico (éste con el cipo sin decorar) en el primer estrato. Todo ello ponía de manifiesto la falta de espacio del Museo, no solamente para la exposición permanente, sino para los fondos que aumentaron considerablemente, por lo que en 1983, se traslada la Oficina de Extensión Agraria, liberando así toda la primera planta del edificio, que



Fig. 7. Reconstrucción del Pilar Estela. Foto: Jesús Gómez Carrasco.

fue ocupada con las colecciones de etnografía, quedando la planta baja exclusivamente para la arqueología. Pero de la segunda planta solamente se pudieron ocupar dos habitaciones sin suelo (no habían sido terminadas de habilitar por el anterior dueño de la casa) donde se depositaron los fondos, y el resto de la planta lo ocuparon la Biblioteca Pública Municipal y la emisora municipal de radio, que permanecieron allí dos años más. Como podemos ver en las ampliaciones del Museo, hasta esta fecha no se contemplaba la creación de ningún tipo de servicio, ni tan siquiera el administrativo o de gestión del propio Museo, todo el espacio estaba dedicado a exposición permanente y fondos.

La profesora Muñoz Amilibia deja las investigaciones de Coimbra del Barranco Ancho en 1984, año en el que solamente se hicieron labores de limpieza y cribado de las terreras de J. Molina de los años cincuenta. Ya la autorización de la campaña de excavaciones de este año se otorga a nombre de la Dra. Muñoz y de tres de sus más estrechos colaboradores, los que al año siguiente tomarán las riendas de las investigaciones del conjunto arqueológico. A. Iniesta Sanmartín volvió a excavar en el poblado entre 1985 y 1987, algo que como hemos visto se había dejado dos años antes (Iniesta, 1991). V. Page del Pozo dirigió otras tres campañas en la necrópolis de la Senda documentando hasta 45 sepulturas, incluidas las 13 que ya excavara J. Molina (Page, y García, 1993). Mientras J. M. García Cano siguió excavando e investigando en la necrópolis del Poblado hasta llegar a excavar 74 tumbas, y a partir de 1988, sería el investigador principal de todo el conjunto. Las necrópolis fueron el motivo de su tesis doctoral, cuyos catálogos publicó en 1997 y donde incluyó los ajuares de la necrópolis de la Senda y los del Poblado, todo lo que se había excavado hasta 1986. (García, 1997). A partir de estos momentos hay un parón en las excavaciones que no se volverán a reiniciar hasta 1998 (García *et alii, op. cit.*: 22-23).

Durante todo este tiempo se fueron publicando una larga serie de monografías y artículos relacionados con el yacimiento, así como los resúmenes de algunas campañas en las *Memorias de Arqueología* que editaba anualmente la Consejería de Cultura del gobierno regional murciano. Algunos ejemplos de estas publicaciones son: la monografía de la tumba 70 de la necrópolis del Poblado (Iniesta; Page, y García, *op. cit.*); un artículo sobre «Las cerámicas áticas de figuras rojas de la necrópolis de la Senda Coimbra del Barranco Ancho–Jumilla» (García, y Page, 1988) o «El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho. Jumilla-Murcia» (García, 1994). También se abordaron una gran variedad de temáticas como las cerámicas del Bronce Final encontradas en la necrópolis del Poblado (Ros, 1990); Los kálatos de cuello estrangulado (García, 1996) o los elementos de madera hallados en algunas de las sepulturas (García *et alii,* 1987).

Estas publicaciones tuvieron una gran repercusión, no solo para el yacimiento, al que colocó en la primera línea de los estudios sobre iberismo, sino también para el Museo, por el que comenzaron a desfilar todos los investigadores de la cultura ibérica, así como los afamados investigadores de la arqueología nacional. J. Molina también contribuía, en la medida de sus posibilidades, a la divulgación del contenido del Museo, sobre todo en revistas de ámbito local. Pero su producción científica era muy dispersa, tanto por su formación humanística como por las características del propio Museo, que sin estar catalogado como tal, hacía las veces de museo comarcal o si se quiere de la ciudad, al contar con varias secciones de distintas materias

expositivas. También publicó materiales de Coimbra, aportando un nuevo tipo cerámico a la vajilla ibérica, como es el embudo para miel (Molina, 1989) o el estudio de una amoladera (*Idem*, 1990) más como elemento etnográfico que arqueológico.

Mención aparte merece el santuario de Coimbra del Barranco Ancho, localizado al este del poblado y próximo a la necrópolis de la Senda, que ocupa la cima de una colina alargada por cuyas vertientes se pueden ver restos de platos y pebeteros. En 1937 un pastor localizó en las proximidades un exvoto de bronce que representa a un hombre desnudo, con el brazo estirado y el puño cerrado y taladrado, por lo que debía llevar posiblemente una lanza, pero no se supo de dónde procedía el exvoto. Habrá que esperar a la navidad de 1978 cuando unos niños de las casas residenciales que hay en las proximidades del santuario, llevaron al Museo varios fragmentos de pebeteros con forma de cabeza femenina, lo que permitió localizar el espacio sagrado. En la ladera este del cerro en el que se encuentra, o mejor dicho se ubicó el santuario, aparecen gran cantidad de fragmentos de terracotas de pebeteros, seguramente al romperse una posible *favissa* su contenido se esparció ladera abajo. En agosto de 1993, un estrecho colaborador del Museo comunicó la existencia de lo que, una vez excavado, era el fondo de otra *favissa*, en la que se hallaron objetos de oro, plata y bronce además de interesantes objetos cerámicos como un pebetero en forma de cabeza masculina (García *et alii,* 1997). Este nuevo hallazgo, que complementaba al poblado y las tres necrópolis el conjunto arqueológico, obligó a hacer un hueco en la exposición permanente de un abarrotado Museo.

A partir de 1992, año en el que muere el sr. Molina García, la nueva Dirección del Museo antepone como prioridad la búsqueda de nuevos espacios expositivos y de ubicación de los fondos, así como la adecuación de la exposición permanente a un discurso más acorde con los tiempos que corrían. La primera medida en este sentido fue trasladar las colecciones de la sección de Enología, a uno de los edificios de la antigua estación de ferrocarril, con lo que se pretendían conseguir varios objetivos: primero, tener más espacio en el Museo; segundo, intentar que Jumilla tuviese un Museo del Vino en unas instalaciones independientes de las del Museo Municipal; y tercero dar uso a un edificio de principios del siglo XX, la antigua estación de ferrocarril construida en piedra semilabrada y que estaba cerrada y abandonada a su suerte. Pero la falta de sensibilidad y de perspectivas de futuro de los munícipes del momento hicieron que las colecciones no se llegaran ni a montar, se guardaron en un almacén, hasta hoy, y el edificio se cedió a una asociación.

Otra gestión que se llevó a cabo, en esta ocasión con éxito y tal como se había planificado, (aunque no con pocas dificultades como veremos), fue el traslado de la sección de arqueología. En esta ocasión las miradas estaban puestas en el antiguo palacio del Concejo, un edificio renacentista de mediados del siglo XVI, que amenazaba ruina, obra del tracista vizcaíno Julián de Alamíquez, y al que se le habían buscado varios usos sin que para ninguno de ellos llegara a destinarse el edificio (Hernández, 2006: 16-17). El Ayuntamiento de Jumilla firmó un convenio con la Administración Regional de Murcia y se convocó un concurso de ideas para rehabilitarlo, y surge el primer problema, pues el Ayuntamiento plantea y mantiene la idea de instalar allí la sección de Arqueología del Museo municipal y la Consejería de Cultura del Gobierno Regional de Murcia quería que se hiciese una aula de cultura, en un municipio en el que ya había una Casa Municipal de Cultura, y dos aulas de cultura dependientes de sendas

entidades de ahorro. Convocado el concurso en 1996, lo ganaron los arquitectos Fernando de Retes y Enrique Nieto, que fueron sensibles a las aspiraciones y deseos del Ayuntamiento. Las obras se llevaron a cabo durante los tres años siguientes, y el mismo año de su terminación (1999) la obra recibió el Premio Regional de Rehabilitación.

La fricción entre las administraciones sobre el uso final del edificio, atrasaba sin excusa o razón aparente el equipamiento y la dotación del mismo. Ante la falta de perspectivas, el Ayuntamiento tomó la determinación el año 2001, de ocupar el edificio con las viejas vitrinas del otro edificio, trasladando toda la sección de Arqueología (fondos incluidos) aunque hubiera que mantener el mismo trasnochado discurso expositivo. Pero era necesario trasladar la sección más voluminosa del edificio de plaza de la Constitución n.º 3, puesto que había un proyecto de rehabilitación integral del mismo que, de hecho, se comenzó a los pocos meses de haber sacado de allí las colecciones arqueológicas.

Las obras en el inmueble de plaza de la Constitución duraron cinco años, se ganaron 800 m^2 de espacio expositivo, se dotó al edificio de algunos servicios, como despacho, sala de usos múltiples, un laboratorio de entomología y sitio para almacén y fondos. Pero el Ayuntamiento, mal aconsejado, reubicó las colecciones de las secciones de Etnografía y Ciencias Naturales con los mismos criterios que se habían mantenido desde los años cincuenta del pasado siglo, sin que hubiese ningún tipo de proyecto museográfico, ni nada, todo ello como consecuencia de haber pedido a particulares el préstamo, y en algún caso la donación de colecciones de minerales, fósiles y entomología, por lo que se vio en la obligación de exponerlas casi en su totalidad, para dar satisfacción a los prestatarios (fig. 8).



Fig. 8. Antiguo palacio del Concejo.

Por fin el año 2005 se pudieron ejecutar los proyectos museológico y museográfico de la sección de Arqueología que habían sido redactados por uno de los arquitectos que ganó el concurso de rehabilitación, F. de Retes Aparicio, J. M. García Cano, F. Gil González y el Director del Museo y autor de este artículo. Dadas las importantes colecciones procedentes del Conjunto Arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho, los autores se plantearon muy seriamente hacer un museo de sitio sobre Coimbra del Barranco Ancho, obviando así el resto de colecciones, pero al final se optó por hacer un museo al uso, con un discurso cronológico, y donde la cultura ibérica tuviese un protagonismo especial, por lo que de las tres plantas destinadas a exposición permanente, se dedicó una entera a dicha cultura, y en ella todas las piezas y objetos expuestos (menos una urna de orejetas) proceden de Coimbra del Barranco Ancho. En septiembre de ese año se inaugura con un discurso expositivo novedoso para el momento, con textos bilingües en castellano e inglés, con un solo audiovisual, donde se sintetiza la historia del Museo, la historia de la investigación arqueológica de la comarca, y la figura de su fundador J. Molina García.

El edificio se dotó de un amplio espacio dedicado a los fondos, equipado con armarios compactos, situado en el sótano, un taller para los trabajos de post-campaña, unas amplias oficinas para la gestión del Museo. Al edificio principal se le anexionó una antigua ermita desacralizada dedicada a la advocación de san José, donde se alberga la biblioteca, también se utiliza como sala de usos múltiples, se guarda una parte importante del archivo del Museo y es el lugar donde se realizan las actividades lúdicas y los talleres.

El año 1998 es importante para el tema que nos ocupa, pues se vuelven a retomar los trabajos arqueológicos en la necrópolis del Poblado, y se edita el primer número de la revista *Pleita*, una publicación auspiciada por y para el Museo, con temáticas de ciencias sociales y naturales, y contenidos relacionados con las distintas secciones del Museo. Además, la revista publicaba artículos con temas de fuera de la comarca jumillana, divulgando así trabajos, investigaciones y estudios que se estaban realizando en territorios cercanos al altiplano murciano. La revista se intercambiaba con más de doscientos museos, universidades y centros de distinta índole, lo que repercutió de una forma generosa en el incremento de la biblioteca del Museo. Se llegaron a publicar diez números, quedando el undécimo maquetado y preparado para su impresión, pero de nuevo la falta de sensibilidad de los munícipes por estos temas impidió que el número saliese a la calle y la partida presupuestaria de la revista desapareció del presupuesto municipal (fig. 9). Como ya hemos señalado, se reiniciaron las campañas en la necrópolis del Poblado, donde ya se conocía ampliamente el ritual funerario y la cronología, pera faltaba concretar sus límites de la parte norte, por lo que los trabajos se desarrollaron en la zona NE, buscando dicho límite y en la parte central, para unir las dos grandes áreas excavadas en los años anteriores. Se marcaron unos objetivos hasta el año 2010, que se cumplieron en su totalidad. En este período, se desarrolló el «Proyecto Íberos Murcia» financiado en su totalidad por la Fundación Addendia (Haber; Gallardo, y García, 2006). Se desarrollaron las campañas de excavaciones de esos años; se publicaron los ajuares de 160 tumbas de la necrópolis del Poblado (García *et alii,* 2006); se celebraron los 30 años de investigaciones en Coimbra del Barranco Ancho con una exposición itinerante, cuyo catálogo se editó en castellano y en inglés (García, y Page, 2007) y se firmó un convenio entre la Fundación, la Consejería de Cultura del gobierno murciano y el Ayuntamiento de Jumilla, para



Fig. 9. Excavaciones en la necrópolis del Poblado.



Fig. 10. Plan Director de Coimbra del Barranco Ancho.

restaurar las estructuras de las casas G, H e I y las estructuras defensivas del sector oriental, así como para consolidar las tumbas principescas 22 y 70 (García *et alii,* 2016: 23-24).

A partir de 2010 y por problemas económicos se produce un nuevo alto en las excavaciones, pero no se deja de investigar y estudiar materiales. Precisamente el año antes se publica *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo IV a. C. El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)* que pone de manifiesto la importancia de esta interesantísima colección (García, y Gil, *op. cit*.). Desde el Museo se inicia una serie de actividades encaminadas a recordar fechas e hitos sobre las investigaciones del Coimbra, como el 30 aniversario del hallazgo del Pilar Estela, o los 40 años del inicio de las investigaciones por parte de la Universidad de Murcia en el conjunto arqueológico,

organizado ciclos de conferencias y pequeñas exposiciones de ámbito y producción local. A partir de 2015 se reanudan de nuevo las tareas arqueológicas, en esta ocasión centradas en el Poblado, con la excavación de una nueva estancia (habitación M) y la documentación de la puerta principal de acceso, con interesantes resultados en ambos casos

El pasado año 2016 se elaboró un Plan Director del Conjunto Arqueológico con una previsión de inversión de cinco años, en los que se pretende incidir en la puesta en valor del yacimiento, acondicionando y mejorando los accesos, planteando un recorrido de visita, y reproduciendo algunas de las sepulturas más importantes y monumentales, además de terminar de excavar las zonas planificadas antes de iniciar este plan quinquenal, del que forman parte importante el Ayuntamiento y el Museo Municipal (fig. 10).

En resumen la actividad desarrollada en ambos lugares, museo y yacimiento, va generando una simbiosis en donde el desarrollo de uno va marcando la evolución del otro y viceversa.

Bibliografía

García Cano, J. M. (1994): «El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)», *Revista de Estudios Ibéricos*, n.º 1, pp. 173-201.

– (1996): «Los kálathos de cuello estrangulado de las necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla-Murcia)», *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 7, pp. 33–44.

– (1997): *Las necrópolis ibéricas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla. Murcia)*. Universidad de Murcia. 2 vols.

– (2006): *Pasado y presente del patrimonio arqueológico en la Región de Murcia. Murcia*. Murcia: Fundación centro de estudios históricos e investigaciones locales Región de Murcia.

García Cano, J. M. *et alii* (1987): «Vasitos de madera de la Necrópolis ibérica de El Poblado de Coimbra del Barranco ancho (Jumilla–Murcia)». XVIII CNA. Zaragoza, pp. 669-680.

– (1997): «El santuario de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) a la luz de los nuevos hallazgos», *Quaderns de Prehistoria i Arqueología de Castelló,* n.º 18, pp. 239–256.

– (2016): *Plan director del conjunto arqueológico de Coimbra del Barranco Ancho, Jumilla*. Murcia. Patrimonio Inteligente.

García Cano, J. M., y Gil González, F. (2009): *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglos iv a. C. El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Murcia: Universidad de Murcia.

García Cano, J. M., y Page del Pozo, V. (1988): «Las cerámicas áticas de figuras rojas de la necrópolis de a Senda. Coimbra del Barranco Ancho-Jumilla», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, n.º 4, pp. 125–135.

– (2007): *30 años de investigación en Coimbra el Barranco Ancho, Jumilla. Murcia*. Fundación Addendia.

García Cano, J. C.; González Olivares, J. L., y Martínez Mández, F. J. (2000): «La presencia del Museo Municipal Jerónimo Molina en internet», *Pleita*, n.º 3, pp. 97-102.

– (2001): «Modelo-Guía de visita virtual al Museo Municipal Jerónimo Molina de Jumilla», *Pleita*, n.º 4, pp. 59-64.

García Cano, J. M.; Hernández Carrión, E., y Retes Aparicio, F. de (2005): «El Museo Arqueológico Municipal Jerónimo Molina de Jumilla», *Revista de Museología*, n.ºs 33-34, pp. 131-137.

Haber Uriarte, M.; Gallardo Carrillo, J., y García Cano, J. M. (2006): «Proyecto Íberos Murcia», *Pleita*, n.º 9, pp. 45-53.

Hernández Carrión, E. (1991-1992): «El Museo Municipal Jerónimo Molina de Jumilla», *Anales Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, n.os 7-8, pp. 253–256.

– (2000): «El Museo Municipal Jerónimo Molina de Jumilla», *Cangilón*, n.º 20, pp. 38-42.

– (2006): «50 años del Museo Municipal Jerónimo Molina de Jumilla», *Pleita*, n.º 9, pp. 9–23.

– (2015): *El Calcolítico en el Altiplano Jumilla–Yecla*. Discurso de ingreso en la Real Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.

– (e. p.): «El Museo Municipal "Jerónimo Molina" de Jumilla–Murcia», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 35 (2017). Número extraordinario «150 años de museos arqueológicos en España». Coordinado por Andrés Carretero Pérez y Concha Papí Rodes.

Iniesta Sanmartín, A. (1991): «Excavaciones en el poblado ibérico de Coimbra del Barranco Ancho. Campaña de septiembre de 1985», *Memorias de Arqueología*, n.º 2, años 1985–1986, pp. 131-148.

Iniesta Sanmartín, A.; Page del Pozo, V., y García Cano J. M. (1987): *Sepultura 70 de la Necrópolis del Poblado. Murcia. Excavaciones arqueológicas en Coimbra del Barranco Ancho 1*. Servicio Regional de Patrimonio Histórico.

Lozano Santa, J. (1800): *Historia antigua y moderna de Jumilla, Murcia*. Imprenta de Manuel Muñiz. Edición facsimilar de 1976.

Marín Ruiz de Assín, D. (2017): «Los falsos cronicones en la historiografía murciana de los siglos xvii y xviii», *Murgetana*, n.º 136, pp. 85-114.

Molina García, J. (1989): «Nuevo tipo cerámico en el ajuar ibérico: embudo para miel. (Consideraciones arqueológicas-etnográficas)», *Murgetana*, n.º 78, pp. 11-18.

– (1990) «Una amoladera excepcional en el contexto de Coimbra. Jumilla (Murcia)», *Murgetana*, n.º 85, pp. 5-13.

Molina Grande, M.ª C., y Molina García, J. (1973): *Carta Arqueológica de Jumilla. Murcia*. Murcia: Excma. Diputación Provincial de Murcia.

– (1991): *Carta Arqueológica de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

Molina Grande, M.ª C.; Molina García, J., y Nordstrom, S. (1976): *Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla-Murcia)*. Serie Trabajos Varios n.º 52. Valencia: Excma. Diputación Provincial de Valencia.

Muñoz Amilibia, A. M.ª (1983): «Cipo funerario ibérico decorado con esculturas», *XVI CNA*. Murcia. 1982. Zaragoza, pp. 741-748.

– (1987): «La escultura funeraria de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla. Murcia)», *APL,* XVII-1, pp. 229-255.

Page del Pozo, V., y García Cano J. M. (1993): «Informe sobre la tercera campaña de excavaciones en la necrópolis de la Senda (Coimbra del Barranco Ancho-Jumilla)». *Memorias de Arqueología*, n.º 3, años 1987-1988, pp. 128-137.

Ros Sala, M. M. (1990): «Datos para una definición del Bronce Final Plano en el Altiplano Yecla-Jumilla: Las cazuelas carenadas de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla)», *Trabajos de Prehistoria*, n.º 47, pp. 351-362.

La Colección Museográfica «Villa de Mengíbar». Yacimientos, colecciones y proyectos de investigación

The Museographic Collection «Villa de Mengíbar». Archeological sites, collections and research projects

Emilio Plazas Beltrán (museo@aytomengibar.com)
Colección Museográfica «Villa de Mengíbar». Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Mengíbar

Resumen: Durante los últimos 150 años han ido apareciendo en Mengíbar (Jaén) miles de piezas arqueológicas procedentes de más de una veintena de yacimientos arqueológicos existentes en su término municipal. En su mayor parte estos materiales han emergido como consecuencia de un intenso expolio, aunque también se han llevado a cabo diferentes campañas de excavación, proyectos de investigación (principalmente en el yacimiento de Cerro Maquiz, donde se asentaba la ciudad romana de *Iliturgi*) y, últimamente, excavaciones de urgencia o preventivas en nuevos yacimientos arqueológicos descubiertos más recientemente, que están aportando a los museos numerosos bienes muebles.

Todo este inmenso patrimonio arqueológico ha hecho que el Excmo. Ayuntamiento de Mengíbar opte por la creación de un museo local (Colección Museográfica «Villa de Mengíbar», dependiente de la Concejalía de Cultura) que reúna parte de esta colección arqueológica y que difunda el enorme patrimonio arqueológico e histórico del municipio.

Palabras clave: Arqueología. Jaén. Cerro Maquiz. *Iliturgi*. Museo local.

Abstract: During the last 150 years, thousands of archaeological pieces from more than twenty archaeological sites in the municipality, have appeared in Mengíbar (Jaén). Most of these materials have arisen as a result of an intense plundering, although different excavation campaigns have been done, research projects (mainly in Cerro Maquiz field, where the roman city of *Iliturgi* was located) and, lately, emergency or preventive excavations in new archeological sites recently discovered, which are contributing many movable property.

All this immense archaeological heritage has caused that the Hon. Mengíbar City Council decides the creation of a local museum Colección Museográfica «Villa de Mengíbar», attached to the Department of Culture) that collects part of this archaeological collection and transmits the immense archaeological and historical heritage of the municipality.

Keywords: Archaeology. Jaén. Cerro Maquiz. *Iliturgi*. Local museum.

Introducción

A pesar de que desde hace más de 150 años están apareciendo en el término municipal de Mengíbar (Jaén) importantes piezas arqueológicas, algunas de las cuales se encuentran expuestas en el propio Museo Arqueológico Nacional y en la Real Academia de la Historia (los Bronces de Maquiz), la Colección Museográfica «Villa de Mengíbar» que ahora presentamos es una institución museística que en estos momentos se encuentra en su fase inicial o de formación. Se trata de un Museo local, dependiente de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Mengíbar, en la provincia de Jaén. En la actualidad estamos redactando su proyecto museográfico, por lo que este Congreso Internacional nos sirve para dar visibilidad a un trabajo que desde hace más de dos años estamos llevando a cabo entre los muros del edificio del nuevo Museo.

Mengíbar es un municipio de 10 000 habitantes situado en la campiña de Jaén, a unos 24 km de la ciudad de Jaén, próxima también a las vecinas localidades de Bailén, Linares, Andújar, Úbeda o Baeza. Además, se encuentra perfectamente comunicado con vías importantes como la A-44 (Autovía de Bailén a Motril) y a escasos minutos por carretera de un eje tan importante como es la A-4 (Madrid-Cádiz).

Desde el punto de vista geográfico, el término municipal de Mengíbar ha sido durante milenios lugar de paso entre la meseta y el sur peninsular, y ha gozado de una tierra muy fértil regada por importantes cursos fluviales, lo que ha hecho que el hombre se asiente en sus cerros, lomas o incluso en su vega. Así, este municipio se encuentra enclavado en la confluencia de tres importantes ríos: el Guadalquivir (que limita el término municipal por el norte), el Guadalbullón (que discurre de sur a norte, hasta desembocar en el Guadalquivir) y, finalmente, el Guadalimar (que desemboca también en el Guadalquivir al noreste del término municipal). A estos ríos llegan además algunos afluentes que han surtido de suficiente agua a las poblaciones que a lo largo de la historia han ocupado todo este territorio.

Como consecuencia de todo esto, en la actualidad se conocen más de una veintena de yacimientos arqueológicos en su término municipal, la mayoría situados en las proximidades de los ríos Guadalquivir y Guadalbullón, aunque hay otros más alejados que se sitúan en un espacio de gran control territorial (como puede ser el caso del Cerro de la Coronilla o Atalaya de Mengíbar) (fig. 1).

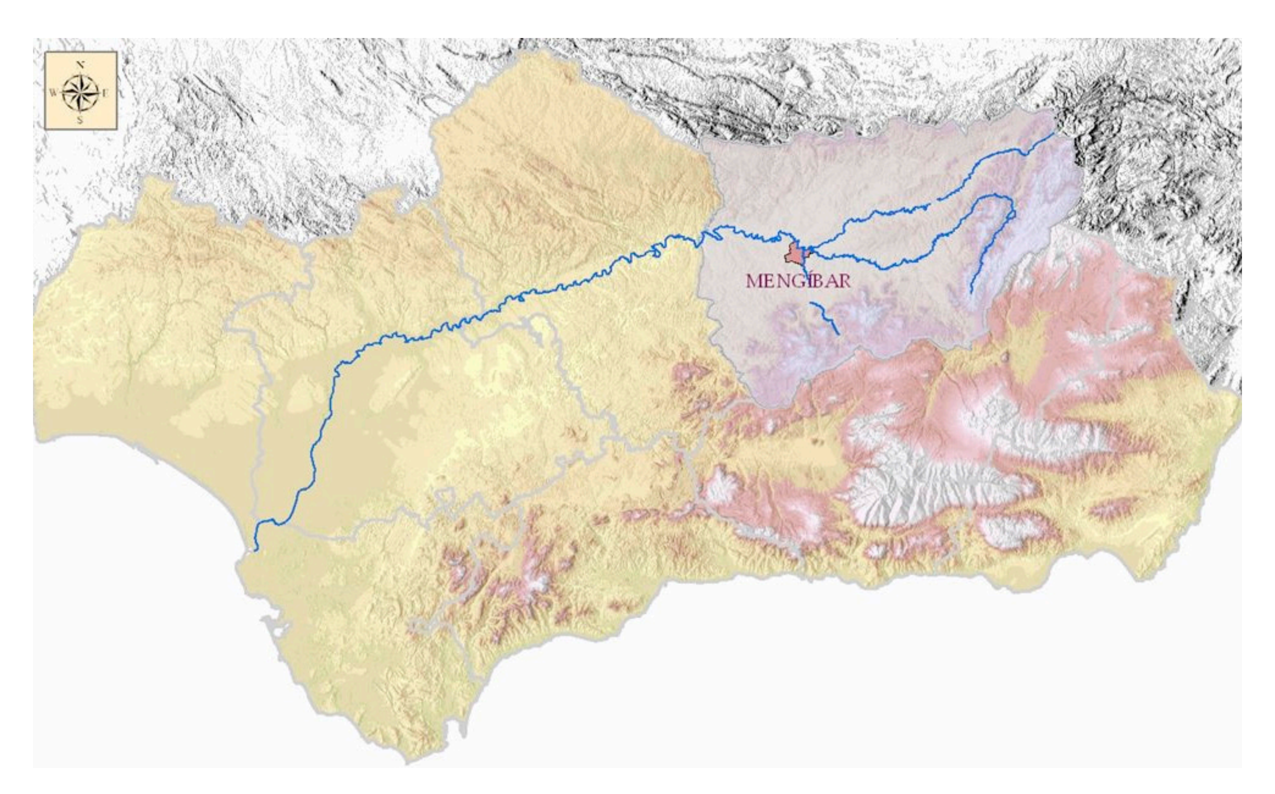


Fig. 1. Localización geográfica de Mengíbar (Jaén) en el mapa de Andalucía.

Yacimientos arqueológicos

Entre los yacimientos arqueológicos más importantes podemos destacar Cerro Maquiz, lugar donde en época romana se situó la famosa ciudad de *Iliturgi*. A pesar de que durante siglos se pensó que *Iliturgi* estaba en Andújar, hoy día la comunidad científica da por hecho que se encuentra en Mengíbar.

Se trata de un cerro amesetado junto a la confluencia de los ríos Guadalbullón y Guadalquivir, desde el cual se dominan ambos valles. Además de sus fértiles vegas, la ciudad romana asentada allí controlaría el paso hacia el sur a través del Guadalbullón. Y también, en su interior se celebraría un importante mercado del que saldrían, a través del Guadalquivir, productos como cereal, aceite y vino, que se exportarían al resto del Imperio Romano.

Desde hace siglos han ido aflorando en este lugar numerosos materiales arqueológicos, como veremos a continuación, pero será principalmente en las décadas de los ochenta y noventa cuando el Instituto Arqueológico Alemán realice en él excavaciones sistemáticas bajo la dirección de los doctores Oswaldo Arteaga y Michael Blech (fig. 2).

Otro yacimiento excavado ha sido el Cerro de la Coronilla o Atalaya de Mengíbar. En él, en los años setenta y ochenta el por entonces «Colegio Universitario Santo Reino de Jaén» llevó a cabo distintas campañas de excavación en las que documentó una ocupación de la Edad del Cobre y, sobre todo, ibérica.



Fig. 2. Vista general del yacimiento de Cerro Maquiz.

Recientemente, a inicios del siglo XXI, se han descubierto dos nuevos yacimientos arqueológicos que desde 2003 están siendo excavados con metodología arqueológica.

Uno de ellos es el Nuevo Polígono Industrial de Mengíbar (denominado recientemente Polígono Industrial «Andrés Párraga Vílchez»), localizado junto al río Guadalquivir. Se trata de un asentamiento que tendría su origen a finales del Neolítico e inicios de la Edad del Cobre, momento en el que existiría un poblado estructurado en torno a varios fosos de tendencia aparentemente concéntrica (sirviendo algunos de ellos probablemente como cimentación para el levantamiento de empalizadas de madera) en torno a los cuales se articularían las numerosas estructuras de hábitat y almacenamiento documentadas en su interior. En este caso se trataría de cabañas excavadas a distintas profundidades en la base geológica y abundantes silos asociados a ellas. Además, en este mismo lugar se descubrió una necrópolis tardo-romana y una zona de hornos y escoria de metales del mismo período.

Algo más alejado del actual núcleo de población de Mengíbar, la Universidad de Jaén excavó también en el año 2003 una zona de necrópolis de la Edad del Cobre y un gran campo de silos medievales con motivo de la construcción del Parque Científico-Tecnológico de GEOLIT.

Estos dos últimos yacimientos han aportado gran cantidad de materiales que se encuentran depositados tanto en el Museo de Jaén como en la propia Universidad de Jaén, y que en un futuro serán solicitados para su exposición en la Colección Museográfica «Villa de Mengíbar».

En la actualidad se encuentra en fase de estudio el yacimiento arqueológico del Cerro de la Muela, ubicado en un promontorio muy próximo a Cerro Maquiz, al otro lado

del río Guadalbullón. Desde hace décadas se conocía la existencia de este sitio arqueológico, en el que recientemente hemos podido realizar algunas excavaciones arqueológicas a raíz de la modernización de los regadíos acometida por la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir. Esto nos ha permitido descubrir, al menos parcialmente, diversas estructuras murarias que ponen de manifiesto la existencia de un urbanismo de cierta envergadura en este cerro durante la época ibérica.

Además, las recientes investigaciones llevadas a cabo en la zona por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, están permitiendo sacar a la luz evidencias materiales que parecen demostrar el desarrollo en este sitio de un importante asedio en época ibérica, coincidiendo con el asedio y posterior destrucción de *Iliturgi* por parte de Publio Cornelio Escipión «el Africano» durante la Segunda Guerra Púnica, que recoge entre otros el escritor e historiador Tito Livio.

Colecciones arqueológicas

Todos estos yacimientos y algunos más que han sido excavados o, desgraciadamente, expoliados, han sacado a la luz importantes piezas arqueológicas que se encuentran tanto en instituciones museísticas como en colecciones particulares.

Las piezas más conocidas son los llamados «Bronces de Maquiz», que aparecieron en 1860 en Cerro Maquiz, mientras unos agricultores labraban unas tierras. Se trata de cuatro excepcionales piezas de bronce, con cabezas de lobo y una humana, que decorarían el yugo y la lanza de un carro funerario, seguramente del príncipe de *Iliturgi*.

Dos de los bronces fueron entregados a la Real Academia de la Historia en 1862, y los otros dos permanecieron en una colección particular hasta que en 1975 fueron adquiridos por el Museo Arqueológico Nacional, donde se encuentran expuestos en la actualidad (sala 11, vitrina 11.7), junto con unas placas articuladas que tradicionalmente se han interpretado como piezas de un cinturón pero que podrían formar parte de la propia decoración del carro funerario del mencionado príncipe (fig. 3).

Por aquel entonces, el arqueólogo Manuel de Góngora, que era profesor de la Universidad de Granada, hizo un estudio y reconocimiento del lugar, aunque desgraciadamente dicho informe, a pesar de haber ingresado en la Real Academia de la Historia, se encuentra en paradero desconocido. Góngora señalaba ya la importancia del sitio de Maquiz, en el que había innumerables restos constructivos en su superficie, y en el que indicaba que habría que hacer excavaciones arqueológicas.

Unos años más tarde, en 1875, el Estado español compraba al coleccionista don José Ignacio Miró el denominado Tesoro o Tesorillo de Mengíbar, aunque se desconoce el contexto arqueológico en el que aparecieron estas piezas. Tan solo se sabe que procedían de Mengíbar, por lo que todo parece indicar que se hallarían en el entorno de Cerro Maquiz.

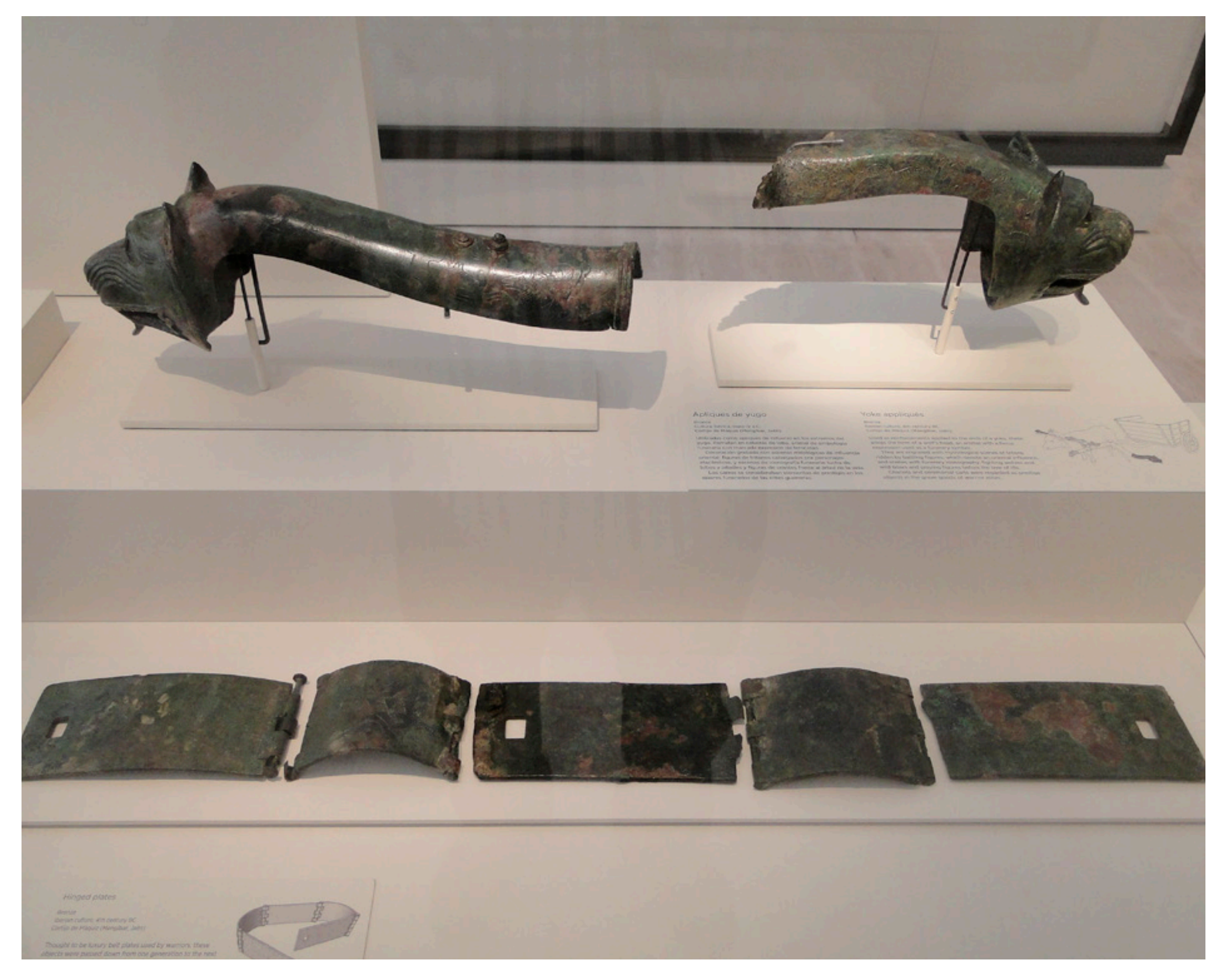


Fig. 3. Bronces de Maquiz en el Museo Arqueológico Nacional.

Se trata de 17 piezas de plata de los siglos II o I a. C., entre las que aparecen brazaletes, torques, trinchantes, cazos o cuencos profusamente decorados. Probablemente se trataría de una ocultación ante un peligro inminente, como una guerra, estando vinculadas estas piezas a personajes de alto rango, bien de carácter social o bien de carácter religioso. Parte de estas piezas (5 ibéricas y 7 romanas) se pueden contemplar hoy día en diferentes salas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (sala 13, vitrina 13.4 y sala 20, vitrina 20.3, respectivamente) (fig. 4).

Perteneciente a la Edad del Bronce hay una singular pieza de oro denominada «Brazalete con espirales colgantes» que también se encuentra expuesta en el MAN (sala 9, vitrina 9.4 y su reproducción en Sala 38, vitrina 38.6), y que se ha identificado como una forma primitiva de dinero. A pesar de que su localización se identifica con Mengíbar, en esta zona no es frecuente este tipo de hallazgos, por lo que también se le ha propuesto un origen extremeño, donde sí hay objetos similares (fig. 5).

Debemos señalar que todos estos hallazgos tuvieron lugar en el siglo XIX, desconociéndose por tanto el contexto arqueológico del lugar donde aparecieron.



Fig. 4. Tesorillo de Mengíbar en el MAN.



Fig. 5. Brazalete con espirales colgantes en el MAN.

Desgraciadamente, desde la década de los setenta los yacimientos arqueológicos de Mengíbar sufrieron un importante expolio, principalmente Cerro Maquiz y su necrópolis de Los Chorrillos. Una buena muestra de ello es la denominada «Colección Cores», compuesta por más 120 piezas de necrópolis ibéricas procedentes de esta zona que su propietario donó en concepto de dación en pago al Museo Arqueológico Nacional en la década de los noventa (fig. 6).



Fig. 6. Reconstrucción hipotética de urnas funerarias de la Colección Cores.



Fig. 7. Urna funeraria de la Colección Cores en el MAN.

Aunque su procedencia no se detalla, todo parece indicar que la mayoría de estas urnas funerarias y demás elementos de ajuares habrían sido extraídos de la necrópolis ibérica de Los Chorrillos (situada a extramuros de la ciudad de *Iliturgi*, en una de las faldas de Cerro Maquiz). Un total de cinco piezas (plato, copa ática de figuras rojas, urna de cuello acampanado, espada de antenas y urna funeraria) se encuentran en distintas vitrinas del MAN (sala 10, vitrinas 10.1 y 10.14; sala 11, vitrinas 11.11, 11.5 y sala 31, vitrina 31.11, respectivamente) (fig. 7).

Por otro lado, miles de objetos arqueológicos saqueados del término municipal de Mengíbar (aproximadamente unas 2000 piezas) forman parte del «Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón» (denominado F.A.R.M.M.), que este coleccionista donó hace unos años a la Junta de Andalucía. Nuevamente, la mayor parte de estos objetos procederían de importantes necrópolis expoliadas de época ibérica y romana, y todo parece indicar que la mayoría serían de Cerro Máquiz y la necrópolis de Los Chorrillos (fig. 8).



Fig. 8. Materiales pertenecientes al F.A.R.M.M., de la Junta de Andalucía.

Otra colección particular que se ha ido formando en los últimos siglos es la conocida como «Colección de la Chica», conservada en la Casa Palacio de Mengíbar. Cuenta con piezas tan singulares como la inscripción que el pueblo de *Iliturgi* le dedicó a su fundador, Tiberio Sempronio Graco, y que supuso a mediados del siglo xx la certificación de que *Iliturgi* se encontraba en Mengíbar (fig. 9).



Fig. 9. Inscripción dedicada a Tiberio Sempronio Graco por el pueblo de *Iliturgi*.

Esta colección está formada principalmente por inscripciones funerarias o elementos arquitectónicos procedentes de edificios también funerarios (principalmente relieves), tales como varios frisos con metopas y triglifos, o esculturas femeninas que probablemente decorarían las fachadas de algún mausoleo de prestigio. También pertenecen a esta colección varios *miliarios* y otros elementos arquitectónicos (basas, columnas, capiteles, etc.), habiendo sido ampliamente estudiadas por diversos especialistas desde hace décadas. El motivo de hallarse todas estas piezas en la Casa Palacio es que desde siglos atrás la propiedad del yacimiento arqueológico de Cerro Maquiz ha sido la misma que la de la aquélla, por lo que desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX esta colección ha ido formándose y depositándose en la residencia de los propietario de los terrenos donde se hallaban los restos. Sin embargo desconocemos el contexto arqueológico exacto en el que se encontraban originariamente.

Además de estas importantes colecciones existían otras colecciones particulares que durante los años sesenta y setenta se fueron formaron a raíz de numerosos hallazgos puntuales. En lugar de entregarse a las autoridades o al Museo de Jaén, estas piezas acabaron en viviendas privadas esperando, en muchos casos, a ser donadas cuando se hiciese un Museo en Mengíbar. Y ese momento ha llegado ahora con la creación de la Colección Museográfica «Villa de Mengíbar».

Así, desde el año pasado se están donando centenares de piezas al Excmo. Ayuntamiento de Mengíbar, la mayoría sin mucho valor artístico pero sin duda alguna de innegable valor histórico. Entre las piezas ya inventariadas destacamos varios exvotos en piedra, de finales del mundo ibérico e inicios del romano, que aparecieron en una zona de un posible templo ibero-romano, a extramuros de *Iliturgi*, una copa argárica prácticamente completa, varias urnas funerarias con la típica decoración con bandas y semicírculos de color ocre, un *kylix*… que aparecieron en diferentes necrópolis ibéricas de Mengíbar.

Además se han donado algunos elementos arquitectónicos, centenares de fragmentos de cuchillos de sílex (algunos de ellos completos) o puntas de flecha, decenas de molinos barquiformes o centenares de monedas, algunas de las cuales fueron acuñadas en la propia ciudad de *Iliturgi*, y que aparecieron precisamente en Cerro Maquiz.

Proyectos de investigación

Además de la información que aportan estos materiales, diferentes proyectos de investigación se han desarrollado en las últimas décadas en Mengíbar, lo que está aportando una interesante información que servirá para crear el discurso museográfico del museo local.

Los primeros proyectos de investigación se desarrollaron a finales de la década de los setenta en el Cerro de la Coronilla y, posteriormente, en la década de los ochenta en Cerro Maquiz, por parte del Colegio Universitario Santo Reino de Jaén y del Instituto Arqueológico Alemán, respectivamente.

En la actualidad, el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén está llevando a cabo varios proyectos de investigación enfocados al estudio del entorno de la ciudad ibero-romana de *Iliturgi*:

- Proyecto de Excelencia I+D+i «*Iliturgi: conflicto, culto y territorio*» (de la Consejería de Innovación de la Junta de Andalucía, 2014-2016).
- Proyecto de Investigación «*Metodología para el estudio arqueológico de campos de batalla y asedios en el contexto de la Segunda Guerra Púnica: la Batalla del Metauro y los sitios de Iliturgi y Cástulo (207/206 a.n.e.)*» (del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, 2016).
- Proyecto de «*Iliturgi delenda est. Tras las huellas de la Segunda Guerra Púnica en la provincia de Jaén*» (del Instituto de Estudios Giennenses, de la Diputación de Jaén, 2016).

Estas investigaciones se centran en el contexto de la Segunda Guerra Púnica y en el sitio del Cerro de la Muela, donde recientes investigaciones sitúan al *oppidum* ibérico de *Iliturgi*. Fruto de estas investigaciones ya se han desarrollado varias conferencias tanto a nivel local como internacional.

Por otra parte, desde la propia Colección Museográfica «Villa de Mengíbar» hemos solicitado recientemente a la Junta de Andalucía el estudio de todos los materiales que se encuentran en sus dependencias, tanto en museos provinciales como en colecciones como el Fondo Arqueológico de Ricardo Marsal Monzón, que se encuentra en Sevilla.

Colección Museográfica «Villa de Mengíbar»

Como vemos, todo este inmenso patrimonio arqueológico ha hecho que el Excmo. Ayuntamiento de Mengíbar apueste por la creación de un museo local que reúna parte de esta amplia colección arqueológica (principalmente la que se encuentra en el Museo de Jaén procedente de Cerro Maquiz, el Nuevo Polígono Industrial o Geolit) y que difunda el conocimiento del inmenso patrimonio arqueológico e histórico del municipio, empezando para ello con la adquisición de un edificio para museo.

Con este primer paso dio comienzo la creación de la Colección Museográfica, a lo que siguió una fase de acondicionamiento de los espacios disponibles dentro del edificio. Todo ello ha supuesto una fuerte inversión económica por parte del Ayuntamiento, ya que al mismo tiempo se ha empezado a redactar el Proyecto de la Colección Museográfica, fase en la que nos encontramos en estos momentos, simultaneándola con el proceso de inventario y catalogación de las donaciones.

El edificio que mostrará estas colecciones arqueológicas y todos los datos históricos de los proyectos de investigación citados alberga en estos momentos otros espacios culturales, tales como la Biblioteca Pública Municipal «Ossigi», la oficina técnica de la Concejalía de Cultura, o el Centro de formación Guadalinfo.

Además, desde hace unos meses ya cuenta con una sala para exposiciones temporales, en la que se han mostrado dos exposiciones fotográficas, y una sala permanente dedicada a la «Acción de Mengíbar 1808. Colección Allendesalar», con una gran maqueta que representa un importante acontecimiento histórico que tuvo lugar el 16 de julio de 1808: el enfrentamiento entre las tropas españolas del General Reding y el ejército francés de Napoléon, tres días antes de la famosa Batalla de Bailén.

Del mismo modo, se está trasladando en estos momentos otro espacio museístico que encontraba en la Casa de la Cultura de la localidad, denominado «Colección de Oleicultura y Labranza de Eulogio Calleja», compuesto por decenas de maquetas relacionadas con el mundo del olivo a través de la historia y de aperos de labranza del pasado siglo xx. Todo ello formará la sección de etnología del futuro museo (fig. 10).



Fig. 10. Edificio que albergará la Colección Museográfica «Villa de Mengíbar».

Coleccionismo privado benahoarita: belleza sin valor científico

Benahoarita private collection: beauty without scientific value

Felipe Jorge Pais Pais[1] (jorge.pais@cablapalma.es)
Cabildo Insular de La Palma

Resumen: La inmensa mayoría de los restos arqueológicos benahoaritas más llamativos e interesantes proceden de colecciones privadas. En la exposición permanente del Museo Arqueológico Benahoarita (Los Llanos de Aridane), salvo los restos faunísticos, todos los demás materiales fueron recogidos por personas sin especialización de ningún tipo, aficionados y, sobre todo, expoliadores. Existen numerosas piezas que son auténticas «joyas», únicas dentro de la arqueología canaria, si bien totalmente descontextualizadas y de las que, en muchos casos, ni siquiera estamos seguros del lugar en que se descubrieron. Se trata de objetos de una belleza espectacular (vasijas, idolillos de barro, industria ósea, grabados rupestres, restos humanos, etc.) pero con un valor científico prácticamente nulo.

Palabras clave: Benahoare. Coleccionistas. Expolio. Aborígenes. Donación. Saqueos. Petroglifos.

Abstract: Most beautiful and interesting archaeological remains of the benahoarita culture come from private collections. In the permanent exhibition of the Museo Arqueológico Benahoarita (Los Llanos de Aridane), except the faunal remains, all other materials were collected by people without academic qualifications, amateurs and looters. There are a lot of pieces that are authentic «jewels», unique in the Canary Archaeology although completely descontextualized. In many cases we do not know its origin. These are objects of spectacular beauty (vessels, clay idols, bone industry, petroglyphs, human remains, etc.) but with little scientific value.

Keywords: Benahoare. Collector. Looting. Aboriginal. Donation. Petroglyphs.

1 Doctor en Arqueología.

1. Introducción

La isla de La Palma cuenta con una gran variedad de piezas arqueológicas de todo tipo elaboradas en barro, piedra, hueso, conchas marinas, fibras vegetales, etc. sin parangón en el resto del archipiélago canario. Desgraciadamente, la inmensa mayoría de esos objetos, sobre todo los más espectaculares y raros, presentan un valor científico muy escaso, puesto que proceden de colecciones privadas cuyos propietarios carecían de muy precarios o nulos conocimientos de arqueología. Simplemente, se limitaban a hacer acopio de restos prehispánicos sin mayor pretensión que la acumulación de objetos en relativo buen estado de conservación y, a ser posible, enteros.

Esta forma de actuar ha tenido consecuencias nefastas para el patrimonio cultural benahoarita, de tal forma que es casi imposible encontrar yacimientos que estén intactos y no hayan sufrido las mutilaciones y los destrozos más salvajes. Esta rapiña ha alcanzado tales cotas que, por ejemplo, el mundo funerario es uno de los aspectos peor conocidos de la arqueología palmera debido a que, precisamente, estos lugares han sido sistemáticamente arrasados, ya que en ellos es donde suelen encontrarse los objetos más enteros y bellos, puesto que los cadáveres siempre iban acompañados de un rico y variado ajuar funerario que incluía vasijas de barro, cuentas de collar y adornos personales, objetos de madera y cestería, etc. Y ello es así a pesar de que, en el estado actual de la investigación, tenemos inventariadas más de dos centenares de cavidades sepulcrales (fig. 1).



Fig. 1. Restos arqueológicos benahoaritas abandonados por expoliadores en el Barranco de Garome (Puntagorda).

Tal es así que en la exposición permanente del Museo Arqueológico Benahoarita (en adelante MAB), emplazado en Los Llanos de Aridane y abierto al público el 30 de abril de 2007, en torno al 80 % de las piezas que actualmente forman parte de la exposición permanente proceden de colecciones privadas y donaciones de particulares desprovistas de cualquier tipo de contexto arqueológico preciso. Por tanto, se trata de objetos de una gran belleza, aunque sin apenas valor o interés científico.

Este tipo de actividades delictivas se siguen desarrollando hoy en día, si bien han perdido buena parte de su auge debido a la ausencia de mercado y por las labores de vigilancia y control, por parte de diferentes instituciones, que cada vez son más efectivas. En La Palma, al menos que nosotros sepamos, nunca ha existido un comercio ilegal de piezas benahoaritas bien organizado y no ha ido más allá que la venta de materiales entre coleccionistas o de piezas muy concretas. Y, a diferencia de lo que sucede en la península, el Cabildo o el MAB jamás han comprado restos prehispánicos, bien sea a coleccionistas privados o en tiendas de antigüedades.

A pesar de todo, y hasta la fecha, se ha ocasionado un impresionante daño a la arqueología insular, por cuanto se han mutilado o destruido infinidad de yacimientos cuya información, irremediablemente, se ha perdido para siempre, puesto que los hallazgos no tienen nada que ver con investigaciones regladas o científicas. Estas actitudes irresponsables, cuando no actos vandálicos y delictivos, son prácticamente imposibles de controlar, si bien cada vez es menor el número de personas que se dedican a este de tipo de actuaciones de forma plenamente consciente.

Las diferentes instituciones públicas del archipiélago canario (Dirección General de Patrimonio Cultural de Canarias, Cabildos Insulares y Ayuntamientos), los Cuerpos de Seguridad del Estado, especialmente ejemplificado en el SEPRONA, así como una treintena de Agentes Forestales de la Unidad Insular de Medio Ambiente y el Parque Nacional de la Caldera de Taburiente, están colaborando estrechamente para acabar con esta lacra que ha provocado daños irreparables en el patrimonio arqueológico benahoarita. Estas acciones de vigilancia y control se incrementarán notablemente en los próximos años tras la firma de acuerdos de colaboración entre todas las administraciones señaladas anteriormente.



Fig. 2. Excavación en la Cueva de Belmaco (Villa de Mazo) durante la campaña de 1974. Foto: Mauro Hernández Pérez.

Los restos arqueológicos benahoaritas que conocemos hoy proceden de los fondos de la Sociedad «La Cosmológica», creada en Santa Cruz de La Palma a finales del siglo XIX; excavaciones arqueológicas entre las que destacan las de

Belmaco (Villa de Mazo); El Tendal (San Andrés y Sauces) y El Rincón (El Paso); colecciones privadas como las de Miriam Cabrera Medina, Ramón Rodríguez Martín, Tomás Oropesa Hernández y Domingo Acosta Felipe; materiales depositados en los departamentos de arqueología de las Universidades de La Laguna y las Palmas de Gran Canaria que proceden de diversos sondeos y catas estratigráficas; restos recopilados durante la realización de inventarios y cartas arqueológicas municipales; hallazgos casuales y muchísimos vestigios extraídos por expoliadores (fig. 2).

2. Sociedad «La Cosmológica»

Esta asociación cultural se fundó en 1881 y, desde el primer momento, se creó una sección destinada a recoger testigos de los aborígenes palmeros constituyendo, junto con la Biblioteca y el Museo de Ciencias Naturales, una de sus principales razones de ser (Pais, 2011). Desgraciadamente, entre sus miembros no existía ni una sola persona con unos mínimos conocimientos sobre arqueología. Aunque sus intenciones fueron bastante loables, dar a conocer un patrimonio cultural que hasta entonces había pasado prácticamente desapercibido y que solo era conocido por algunos miembros de la élite cultural de la época, tuvo unos efectos devastadores en muchos yacimientos arqueológicos, especialmente los situados en Santa Cruz de La Palma, donde radicaba su sede, así como en los municipios limítrofes de Breña Alta, Breña Baja, Villa de Mazo y Puntallana.

Tal es así que se desató una auténtica fiebre de búsqueda de piezas benahoaritas de todo tipo, siendo los materiales más codiciados los huesos humanos y las vasijas de barro. Su única pretensión era acumular objetos prehispánicos que estuviesen en buen estado de conservación o ser llamativos. Desgraciadamente, no se tenían en cuenta otras cuestiones de interés como el lugar del hallazgo, la tipología, el contexto arqueológico, la relación con otros yacimientos, el / los autores del descubrimiento, etc. Por todo ello, no debe extrañarnos que la gran mayoría de los materiales de esta colección hayan sido calificados con la categoría de «procedencia desconocida», a pesar de que muchas de ellas sean auténticas «joyas» de la arqueología de La Palma por su belleza o rareza, no sólo dentro de Benahoare, sino también respecto al archipiélago canario. «De cualquier forma, nos cuesta creer que, teniendo en cuenta la formación académica de algunos de los miembros fundadores, no se tomara la precaución de tomar datos sobre cada uno de los restos. Ello nos da pie a pensar que ese inventario se ha perdido o se encuentra traspapelado entre la enorme cantidad de documentación que posee la Sociedad La Cosmológica. Este descontrol facilitó, conforme se puede corroborar al estudiar fotografías antiguas de sus fondos, la desaparición de piezas arqueológicas únicas [...]» (Pais, *op. cit.*: 423).

Estas pérdidas han sido cuantiosas y, realmente, nunca sabremos el alcance de las mismas. Entre los objetos desaparecidos, teniendo en cuenta referencias orales e inspeccionando fotografías antiguas, se han volatizado, por ejemplo, un collar de cuentas de barro de Tenerife, una vasija que fue regalada por uno de los miembros más relevantes de «La Cosmológica» a un palmero residente en Madrid, el fonil de barro de mayor antigüedad, parte del ajuar funerario de la necrópolis de La Mondina (Barlovento) (Pais, 2007).

Uno de los aspectos que menos se conoce de la Cultura Benahoarita es el mundo sepulcral, puesto que la inmensa mayoría de los yacimientos han sido sistemáticamente expoliados por lo que ha desaparecido, o se ha descontextualizado, el rico y variado ajuar funerario que acompañaba a los cadáveres. En la fotografía que aparece en este apartado se aprecia como los restos humanos eran apilados, sin ton ni son, con el único afán de llenar la parte superior de la vitrina con huesos procedentes de un número indeterminado de individuos. El desaguisado alcanzó tal magnitud que, incluso, a algunos cráneos se le adjudicaron mandíbulas procedentes de otros individuos (fig. 3). La Sociedad «La Cosmológica» contaba entre sus fondos con auténticas «joyas» de la arqueología palmera de las que, en el mejor de los casos, apenas si conocemos el municipio en que se descubrieron aunque para la gran mayoría ni siquiera se conserva ese dato tan básico. Entre los útiles más relevantes por su rareza y belleza, sin registro e inventario, podríamos reseñar un precioso recipiente, elaborado en un tronco de drago y recubierto de piel, con una gran cantidad de punzones de hueso en su interior y que, popularmente, conocemos como el «costurero», cráneos humanos con traumatismos y trepanaciones, huesos humanos con huellas evidentes de enfermedades y, cuatro piezas de madera conocidas como *boomerangs* o *crosses*, restos humanos momificados, esferoides de piedra trabajados y decorados con grabados, magníficos paneles con grabados rupestres de tipo geométrico e infinidad de vasijas.



Fig. 3. Vitrina con restos arqueológicos benahoaritas en la Sociedad «La Cosmológica».

3. Excavaciones y prospecciones arqueológicas

Las excavaciones y las prospecciones arqueológicas sistemáticas proporcionan materiales que han sido recogidos y estudiados con metodología científica, de tal forma que debieran aportar información valiosa e irrefutable sobre diferentes aspectos de la vida y cultura de los aborígenes palmeros. Sin embargo, son muy escasos los yacimientos excavados en los que los resultados sean de un interés incuestionable por la antigüedad de las investigaciones, la metodología empleada, la ausencia de equipos multidisciplinares, inexistencia de estudios específicos (dataciones, sedimentología, antracología, zooarqueología, etc.), sin publicar, pérdida de los diarios de excavación, etc. En realidad, que puedan aportar información importante y veraz sobre la arqueología palmera solo podemos reseñar dos cuevas naturales de habitación: El Tendal (San Andrés y Sauces) y El Rincón (El Paso) (fig. 4).

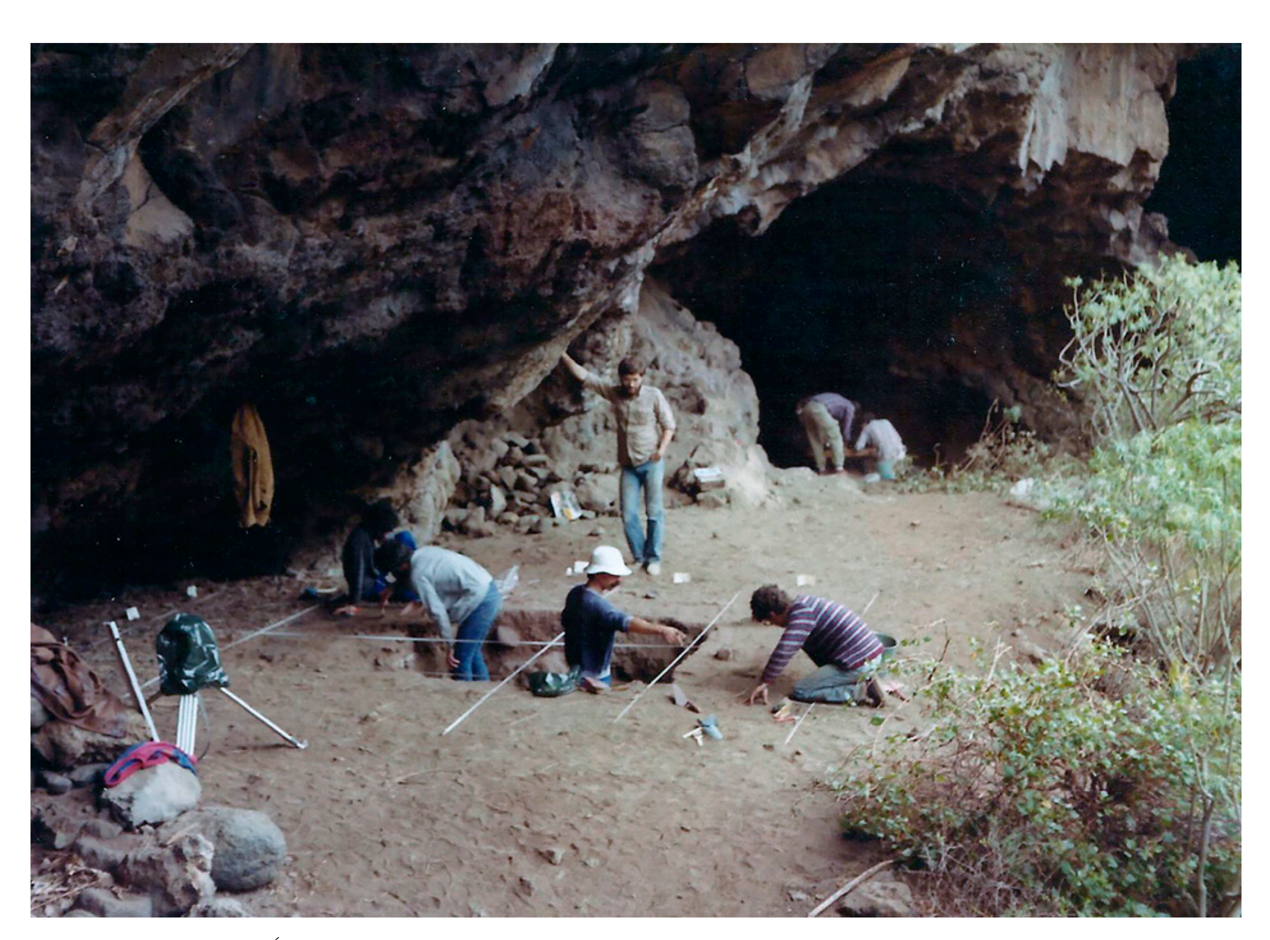


Fig. 4. Excavación en el Área B de la Cueva del Tendal (San Andrés y Sauces) en 1985. Foto: E. Martín y J. Navarro.

Evidentemente, han habido bastantes más intervenciones arqueológicas que han aportado datos significativos y reveladores, si bien se trata de sondeos o catas estratigráficas: Los Guinchos (Breña Alta), Las Manchas de Abajo (Los Llanos de Aridane), El Tributo y Roque de Los Guerra (Villa de Mazo) o de yacimientos de reducidas dimensiones cuya información es puntual: La Zarza (Garafía), Caboco de Aroche (Los Llanos de Aridane), La Palmera (Tijarafe), La Higuera (Barlovento), entre otros.

A todo ello hemos de añadir la desaparición de los restos extraídos en algunas excavaciones, como las de Los Guinchos y El Humo (Breña Alta); la pérdida de los diarios de excavación, como en la necrópolis del Barranco del Espigón (Puntallana); excavaciones realizadas por aficionados sin ninguna formación arqueológica y en las que, en realidad, solo se trataba de recuperar los restos más grandes y en mejor estado de conservación, tal y como sucedió en los yacimientos funerarios del Salto de Casimiro (El Paso) y La Cucaracha (Villa de Mazo) y, por último, el hecho de que los materiales rescatados en algunas excavaciones realizadas en Benahoare fueron trasladados a Tenerife como, por ejemplo, sucedió con las campañas de Luis Diego Cuscoy en Belmaco y Roque de La Campana (Villa de Mazo).

Durante la realización de inventarios y cartas arqueológicas se suelen recoger materiales superficiales que pueden aportar alguna información sobre el trabajo que se está llevando a cabo, si bien no se trata de piezas de gran relevancia y que nos hablan de un momento muy concreto del uso de ese yacimiento. Raramente se encuentran útiles que puedan formar parte de las colecciones permanentes de los museos.

4. Colecciones privadas de cargos públicos

En los fondos del MAB se encuentran dos de las colecciones más importantes que pertenecieron, en su momento, a sendos maestros de escuela que, a su vez, desempeñaron cargos públicos ligados a diferentes instituciones: Miriam Cabrera Medina y Ramón Rodríguez Martín.

La colección de Miriam se empezó a gestar a partir de la década de los sesenta del siglo pasado y, aún hoy, siguen recibiendo vasijas en el Taller de Cerámica «El Molino» (Villa de Mazo). El interés por los benahoaritas arraigó muy pronto en su espíritu inquieto y se rodeó de un grupo de personas (Antonio Soler, Amílcar Morera Bravo, Ramón Rodríguez Martín, etc.) a las que, asimismo, les apasionaba este mundo. Todos ellos participaron en expediciones, prospecciones e intervenciones arqueológicas.

Su colección está formada por nada menos que 16 885 evidencias arqueológicas de todo tipo, desde cerámica a restos humanos, piezas líticas, utensilios óseos, etc. En total, estamos hablando de unos 65 yacimientos que, en su inmensa mayoría, se sitúan en Villa de Mazo (Alberto; Velasco, y Cabrera, 2007).

Los restos arqueológicos de la colección de Miriam Cabrera, aunque descontextualizados al ser producto de hallazgos casuales, remodelación de terreno o expolios, tienen su lado positivo en el sentido de que se conoce la zona o el yacimiento concreto en que fueron descubiertos. La gran mayoría de las piezas prehispánicas más llamativas consistían en vasijas de barro en relativo buen estado de conservación que le fueron entregadas por particulares, por lo que su rescate se llevó a cabo sin emplear metodología arqueológica de ningún tipo. Por otro lado, en la excavación de La Cucaracha apenas si se siguieron los rudimentarios conocimientos que pudieron aprender durante los trabajos de Luis Diego Cuscoy en Belmaco y el Roque de La Campana (Villa de Mazo).



Fig. 5. Excavación en la necrópolis de La Cucaracha (Villa de Mazo) en 1963. Foto: Miriam Cabrera Medina.

El desempeño de cargos institucionales facilitó su labor de recopilación en el sentido de que muchas personas que habían descubierto piezas prehispánicas, de forma casual, acudían al domicilio de Miriam, especialmente si eran vasijas, para que se reconstruyeran y realizar una copia exacta en barro. Esta labor altruista fue fundamental para que no se perdiesen una gran cantidad de restos producto de hallazgos casuales o la destrucción, consciente o inconsciente, de infinidad de yacimientos, tanto funerarios, como de habitación, dispersos por todo el municipio de Villa de Mazo, destacando los conjuntos de Playa del Pocito, Cueva del Camello, Cueva de San Simón, cueva funeraria del Roque Niquiomo, Cueva del Pulidor, etc. (Pais, 2011) (fig. 5).

Los restos de todos estos yacimientos son numerosos y, en algunos casos, muy interesantes, si bien solo nos sirven para hacer estudios tipológicos o estadísticos y poco más, ya que se recogieron sin metodología o completamente descontextualizados. Su casa sirvió de almacén en el que guardar todos aquellos restos que se iban encontrando en la zona. Un ejemplo paradigmático de esta forma de proceder lo encontramos cuando un yacimiento junto a la Playa del Pocito (Villa de Mazo) fue totalmente arrasado al trazar una pista de tierra y, de entre sus escombros, se recuperaron una buena cantidad de vasijas bastante antiguas, de las Fases I y II, así como uno de los pocos anforoides, y el mejor conservado, que se ha descubierto hasta la fecha. Lamentablemente, solo contamos con estas piezas de barro cocido, desconociendo otro datos fundamentales para saber el interés real y la naturaleza del yacimiento al no haberse recogido otros datos como la ubicación de los materiales, la relación con otros vestigios, dimensiones de la cavidad, qué otro tipo de restos aparecían, etc., ya que solo se recuperaron las piezas más enteras. En definitiva, y una vez más, se trata de útiles de gran belleza plástica pero desprovistos de cualquier tipo de significación.

A comienzos de la década de los sesenta del siglo xx realizó una excavación en la necrópolis de La Cucaracha (Montaña de Las Tabaibas. Villa de Mazo) en la que se descubrieron una serie de vasijas de la Fase II, numerosos restos humanos quemados, así como unos bloques de lava con huesos humanos engastados. Desgraciadamente, la ausencia de metodología arqueológica a la hora de extraer los materiales, así como los deficientes conocimientos científicos, han provocado que apenas si se conozcan datos fiables sobre los resultados de tales trabajos, por lo que solo podemos hacer una mera recopilación de las piezas rescatadas y algunos datos aislados sobre las prácticas funerarias que allí se llevaron a cabo (Pais, 1997). Tal es así que, en la actualidad, se está volviendo a excavar en el mismo yacimiento funerario ante la constatación de que no se vació toda la superficie, por lo que confiamos en que aún podremos rastrear cuestiones interesantes y desconocidas sobre la práctica de la cremación entre los benahoaritas. Los resultados de las

dos primeras campañas (2014 y 2015) han sido satisfactorios y ya estamos comprobando que la escasa información aportada en su momento, apenas si se corresponde con lo que estamos descubriendo en esta nueva investigación.

La colección de Miriam Cabrera destaca, sobre todo, por la gran cantidad de vasijas con que contaba, aunque solo las de La Cucaracha fueron rescatadas con cierta metodología arqueológica. Las restantes eran piezas sueltas producto de hallazgos casuales o expolios de las que apenas si conocemos el yacimiento o municipio en que aparecieron. El Taller de Cerámica «El Molino», en el que Miriam ha trabajado desde hace más de 40 años, ha realizado una impagable labor en aras de crear un fichero que cuenta con datos de casi dos centenares de vasijas benahoaritas, muchas de ellas en manos, aún, de coleccionistas privados que, en algunos casos, están fuera de La Palma. Este archivo es único en su género y ha sido una de las contribuciones más importantes de Miriam Cabrera a la arqueología palmera. Sin embargo, se trata de vasijas enteras, de una gran belleza, pero completamente descontextualizadas.

Ramón Rodríguez Martín también fue maestro de escuela y desde la década de los cuarenta del siglo xx mantuvo una estrecha relación con Luis Diego Cuscoy, quien lo nombró comisario local de Excavaciones Arqueológicas por Orden Ministerial del 15 de septiembre de 1948. Este cargo le permitió participar en todas las prospecciones y visitas que realizó a Benahoare Luis Diego Cuscoy, así como participar en las diferentes excavaciones que se realizaron en la isla hasta comienzos de la década de los setenta, manteniendo una estrecha relación con Miriam Cabrera. Sin embargo, Ramón Rodríguez tampoco tenía formación arqueológica de ningún tipo, de tal forma que su labor se centró en descubrir yacimientos, fundamentalmente estaciones de grabados rupestres y atesorar en su domicilio de Las Tricias (Garafía) todos aquellos objetos prehispánicos que caían en sus manos, bien por descubrimientos propios o fruto de hallazgos casuales que sus convecinos le entregaban para su estudio y custodia.

La colección de Ramón Rodríguez Martín está constituida por 10 354 piezas entre las que sobresalen una docena de vasijas prácticamente enteras, una buena cantidad de molinos de mano e infinidad de fragmentos de cerámica, utensilios líticos, útiles óseos, petroglifos así como restos humanos benahoaritas (Brito, 2014). Suponemos que la gran mayoría de los restos proceden de su pueblo natal, Garafía, si bien sabemos que cuenta con objetos de otros municipios como El Paso (necrópolis del Salto de Casimiro), o Villa de Mazo (Cueva de Las Goteras) entre otros (fig. 6).

En el estado actual de la investigación desconocemos la procedencia exacta de sus materiales, si bien en su archivo particular se conservan unas libretas manuscritas con datos y apuntes sobre las circunstancias de los hallazgos, así como croquis de cuevas de habitación y cabañas, calcos de grabados rupestres, etc. Esta información, de gran importancia, tendría que ser rescatada y depositada en el MAB. De cualquier forma, apenas nos servirá para conocer el lugar en que se produjeron los hallazgos ya que, seguramente, otros datos como el tipo de yacimiento, localización exacta, relación con otros yacimientos, posición estratigráfica… brillen por su ausencia.



Fig. 6. Grabado rupestre de la colección de Ramón Rodríguez Martín.

A pesar de que su relación con Luis Diego Cuscoy fue excelente, sobre todo en la primera época, surgieron ciertas desavenencias a raíz de la cesión por parte de Ramón Rodríguez de una serie de materiales, fundamentalmente colgantes y cuentas de collar de hueso y conchas marinas, que Cuscoy se llevó para Tenerife, con el compromiso de devolverlas a su propietario, y que, a día de hoy, siguen conservándose en los fondos del Museo de la Naturaleza y el Hombre (Santa Cruz de Tenerife). Sabemos que sus familiares guardan un manuscrito con el listado de todos los objetos prestados y que nunca regresaron a La Palma. Es evidente que estas piezas benahoaritas deben ser devueltas a su lugar de procedencia, tal y como se recoge la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias.

5. Expolios

Esta ha sido una auténtica lacra para la arqueología de La Palma durante muchísimo tiempo y, a día de hoy, todavía continúa provocando estragos en el patrimonio cultural benahoarita, si bien es verdad que, cada vez son menos las personas que se dedican a esta actividad delictiva a la que las autoridades de carácter regional e insular estamos dispuestos a poner fin de una vez por todas.

Los expoliadores han tenido dos períodos de gran actividad y claramente diferenciados. El más antigua de ellos se desarrolló entre la década de los setenta y principios de los ochenta

del siglo xx al calor de un nacionalismo mal entendido y con la excusa de que se estaban llevando los restos arqueológicos benahoaritas a Tenerife al no existir un museo arqueológico insular. Y, en parte, tenían razón ya que, durante mucho tiempo, la propia Ley exigía que los restos encontrados en La Palma debían ser trasladados al Museo Arqueológico Provincial en Santa Cruz de Tenerife. Sin embargo, muchos de estos expoliadores, cuando se abrió el MAB,en 2007, no entregaron sus colecciones porque, según ellos, los materiales no serían bien tratados en esta institución. La segunda etapa, en la que aún estamos inmersos, se inicia a finales del siglo xx y, aunque no lo confiesen, su interés es básicamente mercantilista, ya que pretenden sacar beneficio económico del producto de sus saqueos.

Pero, previamente a estas dos etapas, se destrozaron infinidad de yacimientos a partir de los años setenta del siglo pasado, cuando la inmensa mayoría de los colegios e institutos de la isla organizaban expediciones a los barrancos a la búsqueda de restos «guanches». Eran excursiones en las que, al llegar a las cuevas, se efectuaban auténticas sorribas llenas de agujeros cuya única finalidad era descubrir objetos enteros y bonitos. Los productos obtenidos se trasladaban a los centros educativos, donde permanecían expuestos durante un tiempo, hasta que algún profesor se los llevaba a su casa o, simplemente, se tiraban a la basura en cuanto se realizaba una limpieza general. Así han desaparecido auténticas joyas arqueológicas que, en algún caso, fueron trasladadas a la península, en concreto a Cuenca, donde un maestro se llevó el ajuar funerario de la necrópolis del Huerto de Los Morales (Barranco de Fernando Porto. Garafía).

Algunos saqueadores se convirtieron en auténticos profesionales que «trabajaban» casi a diario y adquirían algunos conocimientos básicos de arqueología, permitiéndose el lujo de delimitar en cuadrículas los yacimientos que saqueaban y destrozaban. En ambas épocas se generaron importantes colecciones reunidas por grupos de amigos que se repartían entre ellos los restos descubiertos. Se organizaban expediciones por toda la isla, si bien la mayor parte de los destrozos los ocasionaban en los conjuntos prehispánicos más cercanos a sus domicilios particulares. Sus actividades alcanzaron tal sistematización que es prácticamente imposible encontrar yacimientos que estén intactos puesto que, de una forma u otra, presentan claras huellas de su rapiña. Algunas de estas colecciones, especialmente de la primera época, ya han sido donadas al MAB, mientras que los grupos más recientes solo han entregado, hasta la fecha, piezas aisladas, aunque de gran belleza y espectacularidad.

Algunos de estos expoliadores se han reconvertido en colaboradores del MAB con una dedicación tan plena y entusiasta como la de su época al margen de la ley. Sus conocimientos sobre la arqueología de la isla han sido muy valiosos porque han señalado a los científicos una gran cantidad de conjuntos prehispánicos que, hasta esa fecha, habían pasado completamente desapercibidos para los propios investigadores.

Los saqueadores han conseguido una gran experiencia a la hora de «trabajar» en los yacimientos, dándonos informaciones muy valiosas a los propios arqueólogos sobre las zonas en las que aparecen los restos más valiosos y enteros, si bien esos lugares eran fácilmente localizables porque son los puntos en los que aparecen los mayores destrozos y los sedimentos han sido removidos a conciencia. No obstante, la inmensa mayoría de los

materiales descubiertos eran desechados sin ningún tipo de miramiento. Solo les interesaban las vasijas enteras o fragmentos de cerámica profusamente decorados, los utensilios de hueso y conchas marinas, molinos de mano y, en algún caso, restos humanos que, al menos en un caso, fueron a parar a un basurero de Venezuela. Los restos desechados aparecen desperdigados por todo el yacimiento aunque, generalmente, aparecen en grandes acumulaciones o montoncitos situados junto a los agujeros expoliados. Evidentemente, todas estas muestras, así como los objetos recuperados, carecen de cualquier tipo de interés científico al estar descontextualizados respecto a su posición estratigráfica.

Además, en la mayoría de las ocasiones, y como solo les interesaban las piezas más llamativas, no solían recoger datos sobre su procedencia y, al transcurrir el tiempo, aún entremezclaban los objetos entre sí, hasta tal punto que ellos mismos desconocen, a la hora de la entrega, el nombre del yacimiento del que se recogieron. Este tipo de actuación es muy habitual en los objetos de menor tamaño como fragmentos de cerámicas, cuentas y colgantes, etc. Esta inseguridad a la hora de adscribir un útil a un lugar concreto la hemos podido comprobar personalmente en infinidad de ocasiones puesto que, inicialmente, se nos indica un lugar de procedencia y, apenas unos meses después, se nos señala otro totalmente diferente. Incluso, en ocasiones, aparece cierta rivalidad entre los expoliadores que se apropian de utensilios que, en principio, fueron donados por otras personas con lo cual, automáticamente, quedan desechados para cualquier tipo de estudio un poco más riguroso o concienzudo, convirtiéndose en piezas de una belleza, a veces incontestable, pero carentes de cualquier tipo de valor científico (fig. 7).



Fig. 7. Utensilios de hueso decorados de los que sólo sabemos que proceden de Breña Alta y Puntallana.

6. Hallazgos casuales

En los fondos del MAB existen, igualmente, una gran cantidad de piezas arqueológicas donadas por particulares que han sido descubiertas de forma casual. Este tipo de materiales sueñen ser de gran belleza y presentan un buen estado de conservación. Su número se ha ido incrementando constantemente desde que abrió el MAB en 2007. Las donaciones se aceleran en cuanto aparecen noticias en los medios de comunicación sobre denuncias a expoliadores o que alguien ha entregado restos aborígenes a las diferentes instituciones.

Desgraciadamente, una vez más, se trata de objetos totalmente descontextualizados y carentes de historia que, por otro lado, y si la tuviese, debiera ser puesta, cuando menos, en cuarentena. Los donantes tienen miedo a que puedan ser acusados y sancionados por la ley por lo que, muchas veces, nos indican que el hallazgo se produjo hace mucho tiempo por parte de sus antepasados y que no recuerdan el lugar del descubrimiento. Otras veces, entregan los materiales y ni siquiera dejan sus datos personales para poder localizarlos y poder visitar la zona en que se encontraron los restos. En ocasiones, te engañan directamente sobre el yacimiento porque los materiales se localizaron durante la realización de obras ilegales o se intentan camuflar expolios con hallazgos casuales.

En los más de 30 años que llevamos dedicados a la arqueología de La Palma, apenas si podemos recordar un único ejemplo de que se encontrasen piezas enteras benahoaritas y se dejasen en el lugar del hallazgo hasta la llegada de los especialistas. Uno de estos casos tuvo lugar hace unos cinco años cuando varios jóvenes garafianos descubrieron un pequeño cuenco de cerámica en el fondo de un gran tubo volcánico situado en la margen derecha del Barranco de Fernando Porto (Garafía) y, evitando la tentación de recogerlo, se contentaron con sacarle fotografías e inmediatamente se pusieron en contacto con el Ayuntamiento y la Sección de Patrimonio Histórico del Cabildo Insular de La Palma. Este comportamiento ejemplar, quizás, estuvo motivado porque uno de los autores del hallazgo conocía de primera mano la forma correcta de actuar, ya que ha trabajado en varias ocasiones como vigilante del Parque Cultural de La Zarza-La Zarcita (Garafía).

También podemos reseñar otros casos en los que se avisó a los arqueólogos nada más producirse el descubrimiento y en el que los materiales prehispánicos (huesos humanos y vasijas) mantenían su disposición originaria e interrelacionada aunque, a los pocos días, ya habían desaparecido la mayor parte de los objetos en mejor estado. Así ocurrió, por ejemplo, en un yacimiento funerario de El Rincón (El Paso), en el Barranco de Las Megeras (Garafía). A veces, se retiran los útiles e inmediatamente se avisa a los especialistas aunque, en estos casos, ya nos entran serias dudas sobre la veracidad de los datos aportados por los donantes, tal y como ha sucedido con una vasija situada en el fondo de un tubo volcánico junto a la Montaña de Las Esperillas (El Paso), un cuenco de barro en otro caño de fuego ubicado en la margen derecha del Barranco de Izcagua (Garafía).

Tampoco es frecuente que los autores de los hallazgos casuales saquen fotografías de diferentes momentos durante el proceso de sacar a la luz las piezas arqueológicas. Estos documentos gráficos son de gran importancia puesto que aportan datos relevantes sobre la

posición, relación con otros restos, etc. Así ocurrió con sendas vasijas descubiertas en el Pico de Fuente Nueva (Garafía) durante la construcción de los Observatorios Astronómicos Isaac Newton o durante las labores de cava de una viña en la zona de El Paraiso (El Paso) en el Roque de Los Muchachos (Garafía) y El Paraiso (El Paso).

Es comprensible que quienes descubren, de forma casual, una pieza arqueológica importante o llamativa, y llevados por la emoción del momento, solo piensen en recogerla y llevársela a sus domicilios. Este tipo de actuaciones tiene unas consecuencias nefastas para la investigación porque se les despoja de su relación con otros materiales, así como su posición dentro del yacimiento. Estos objetos, generalmente, pasan a «decorar» los salones de las viviendas o, más habitualmente, se guardan en bolsas y cajas que se depositan en lonjas y despensas en las que «descansan» durante mucho tiempo, hasta que alguien se acuerda de ellas y decide donarlas. En esta situación conocemos un buen número de vasijas benahoaritas que están a salvo de miradas indiscretas aunque, eso sí, se niegan a donarlas porque es un regalo de sus padres o abuelos y ni siquiera conocen las circunstancias del hallazgo o el lugar donde se localizaron. Desgraciadamente, no es infrecuente que acaben tirándose a la basura porque, un buen día, alguien las descubre y no tiene ni idea de su importancia y solo ven trozos de barro o piedras que estorban y hay que dejar espacio a otras cosas. Así terminaron, con toda probabilidad, los restos arqueológicos de las excavaciones de la cueva de Los Guinchos y El Humo (Breña Alta), que desaparecieron cuando el Cabildo de La Palma decidió reconvertir el antiguo archivo, situado en la 5.ª planta del edificio, en oficinas en las que, por cierto, en la actualidad se sitúa la Sección de Patrimonio Histórico. Allí los vimos por primera y última vez en julio de 1985. Otros «trofeos» que solían formar parte de las estanterías de los salones caseros eran los cráneos humanos que, finalmente, acababan recluyéndose en cajas escondidas en sótanos y lonjas o se tiraban a los contenedores de basura. Sabemos de un caso en el que varios cráneos benahoaritas, descubiertos en Puntagorda, fueron trasladados a Venezuela y, al cabo del tiempo, se deshicieron de ellos sin ningún tipo de remordimiento o reparo.

Por otro lado, muchos de los que conocen el interés de los objetos descubiertos, luego no se atreven a exponerlos en sus casas porque saben que están cometiendo un delito. Este tipo de actuaciones no es exclusivo de gentes incultas, que no conocen su valor, sino que también lo encontramos entre personas inteligentes e, incluso, con formación universitaria que, generalmente, suelen escudarse en «es un recuerdo de mi familia» para no donarlas.

Muchos hallazgos casuales se producen durante la realización de obras de todo tipo como cultivos, construcción de carreteras, viviendas, etc. Así se destruyen infinidad de yacimientos arqueológicos sin que ni siquiera lleguemos a sospechar su existencia. Los promotores de estos trabajos, ante la posibilidad de paralización de los mismos, optan, simple y llanamente, por el arrasamiento total aunque, a veces, recogen los objetos más enteros y bonitos, fundamentalmente vasijas. Solo al cabo de muchos años se deciden, de forma voluntaria o inducida, a donar a las instituciones esas piezas benahoaritas que, al igual que la inmensa mayoría a los que hacemos referencia en este trabajo, están totalmente descontextualizados y con el agravante, además, de que los yacimientos han desaparecido totalmente. A pesar de todo, siempre es importante que todas estas piezas se entreguen a los organismos que puedan restaurarlos, conservarlos y exponerlos (fig. 8).



Fig. 8. Vasija descubierta durante el desmonte de una montaña en Llano Negro (Garafía).

7. Colecciones y restos benahoaritas fuera de La Palma

En estos momentos sabemos que existen infinidad de restos arqueológicos benahoaritas fuera de La Palma, tanto en casas particulares como en organismos públicos. Todas estas piezas, según la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias, debieran regresar a su isla de origen. Desde la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de La Palma llevamos años intentándolo. No cejaremos en el empeño porque es un derecho de todos los palmeros. Ya hemos conseguido algunos éxitos importantes, como veremos en el siguiente capítulo, aunque seguimos trabajando con denuedo para conseguir que todos esos materiales de los antiguos palmeros regresen a su isla, de donde nunca debieron salir.

Estos restos prehispánicos, los localizados, puesto que seguramente existen muchísimos más de los que ni siquiera tenemos constancia, pertenecen a palmeros que residen en Tenerife, aunque también sabemos de una vasija y huesos humanos que descansan en viviendas de Madrid, por cuestiones de trabajo o familiares. No se trata de colecciones, sino que suelen ser una o varias piezas de cerámica, utensilios de hueso o molinos de mano. Entre los ejemplos más llamativos podemos citar una figura antropomorfa de barro cocido y grandes pedazos de vasijas de la Fase II procedentes de la Cueva de Las Goteras (Villa de Mazo). De este mismo yacimiento existen otros cuencos de pequeño tamaño aún más antiguos, ya que son de la Fase I, varias vasijas de la necrópolis del Salto de Casimiro (El Paso). En todos los casos conocidos, sus poseedores no están predispuestos, a fecha de hoy, a donar los materiales.

Mucho más grave es el tema de los materiales benahoaritas que durante 40 años, o más, entre la década de los cuarenta y los ochenta del siglo xx, se han ido enviando por particulares a Tenerife y que, actualmente, están depositados en el Museo de la Naturaleza y el Hombre (Santa Cruz de Tenerife). Durante todo este tiempo no solo se enviaron materiales procedentes de excavaciones arqueológicas, como las de Belmaco y Roque de La Campana, efectuadas por Luis Diego Cuscoy, sino que este mismo investigador arrambló con numerosas piezas (vasijas, grabados rupestres, industria ósea, etc.) que supuestamente volverían a La Palma en cuanto hubiese un Museo Arqueológico Insular. Pues bien, hace 10 años que se abrió el MAB y ni el más ínfimo resto arqueológico benahoarita ha regresado aún. Durante demasiado tiempo ni siquiera tuvimos acceso a ver esos restos que, por derecho, nos pertenecen.

También en Tenerife, desde comienzos de la década de los setenta del siglo xx, permanece una de las mejores colecciones privadas de restos arqueológicos que se conoce. Actualmente es la única de estas características y volumen de materiales que no ha sido donada al Cabildo. Llevamos más cinco años intentando su regreso a Benahoare y, hasta el momento, y por diferentes circunstancias, las negociaciones no han llegado a buen puerto. Pero no cejaremos hasta conseguirlo por todos los medios a nuestro alcance. Estoy absolutamente convencido de que, más temprano que tarde, regresará a su hogar. Esta colección es espectacular, con piezas únicas y un estado de conservación envidiable, destacando las vasijas de todas las fases conocidas en la isla, la industria lítica, especialmente sus molinos de mano, y su preciosa y variada industria ósea y malacológica. Desgraciadamente, las piezas están completamente descontextualizadas y entremezcladas (fig. 9).



Fig. 9. Restos arqueológicos benahoaritas en una colección privada de Tenerife.

8. Colección de Domingo Acosta

La colección de restos arqueológicos benahoaritas de Domingo Acosta Felipe ha estado guardada durante más de 30 años en su domicilio particular de La Laguna (Tenerife). El lunes, 19 de diciembre de 2016, fue traslada a La Palma tras un cuidadoso embalaje por parte de un restaurador. Finalmente, el 7 de marzo de 2017 fue presentada a los medios de comunicación en el Museo Arqueológico Benahoarita. Su importancia es tal que, en torno a los objetos que forman parte de la misma, girarán la mayor parte de los actos de conmemoración por el décimo aniversario de la apertura de este centro museístico. La actividad estrella se presentará a finales de este mismo año y consistirá en una exposición monográfica de la colección, así como la presentación de un catálogo (Pais, 2017) (fig. 10).

La colección de Domingo Acosta es importante y especial por diferentes motivos. Todos los materiales, hasta el más minúsculo, han sido tratados con un mimo exquisito, de tal forma que están perfectamente conservados, embalados y signados. Se sabe exactamente la procedencia de cada uno de los restos, por muy pequeños que estos sean. La inmensa mayoría de los materiales, más de un 90 %, proceden de una cueva natural de habitación, conocida como Cueva Chica (Puntallana), cuyo estudio aportará datos de gran relevancia para avanzar en el conocimiento de la vida y cultura de los benahoaritas.

Domingo es un investigador, aunque no es licenciado, con sólidos conocimientos sobre arqueología de La Palma. No en vano, lleva más de 50 años vinculado con este mundo, manteniendo relación con personalidades en este campo como Luis Diego Cuscoy o Mauro Hernández Pérez, a quienes mostró una serie de yacimientos desconocidos hasta



Fig. 10. Presentación de la colección de Domingo Acosta Felipe en el Museo Arqueológico Benahoarita. Foto: Tarek Ode.

la fecha. Localizó y participó en la excavación de la necrópolis de La Palmera (Tijarafe) y en diferentes campañas de la Cueva del Tendal (San Andrés y Sauces). Formó equipo con nosotros durante las tres primeras fases (1986, 1987 y 1988) del *Inventario Arqueológico y Etnográfico del Parque y Preparque de la Caldera de Taburiente* (Pais, y Acosta, 1991), que fueron dirigidas por nosotros.

El trabajo de Domingo Acosta con los materiales rescatados de Cueva Chica (Puntallana) ha sido exhaustivo y riguroso, aportando información de interés a tener en cuenta en futuras excavaciones y que puede llegar a cambiar muchos aspectos de la cultura benahoarita que estaban firmemente asentados entre los investigadores que han trabajado en La Palma. La paciencia y experiencia de Domingo han permitido reconstruir cerca de un centenar de vasijas y descubrir, por ejemplo, en torno a 140 punzones de hueso enteros, algo que era impensable hasta ahora. En definitiva, nos ha mostrado las posibilidades que tiene la realización de excavaciones completas de un yacimiento y no de zonas parciales, tal y como se ha venido realizando hasta el presente. Además, Benahoare es la única isla del archipiélago canario que cuenta con potentes estratigrafías, que pueden llegar a superar los 7 m de espesor, siendo el ejemplo más importante la Cueva del Tendal (San Andrés y Sauces).

Bibliografía

Alberto Barroso, V.; Velasco Vázquez, J., y Cabrera Díaz, M. (2007): «Retazos de Prehistoria. La colección de Miriam Cabrera», *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*, n.º 3, pp. 11-46.

Brito Castañeda, B. (2014): «Memoria del inventario de la colección de Ramón Rodríguez Martín», *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*, n.º 6, pp. 323-336.

González Navarro, M. I. (2014): «Restos del pasado. La colección de Tomás Oropesa», *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*, n.º 6, pp. 311-322.

Pais Pais, F. J. (1996): *La economía de producción durante la prehistoria de la isla de La Palma: la ganadería*. Santa Cruz de Tenerife.

- (1997): *El bando prehispánico de Tigalate-Mazo*. Tenerife.
- (2007): *El bando prehispánico de Tagaragre*. Madrid.
- (2011): «Donación de restos al Museo Arqueológico Benahoarita de la isla de La Palma», *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*, n.º 5, pp. 413-442.
- (2017): «*Domingo Acosta y Cueva Chica: un sueño hecho realidad*», [en línea], Disponible en: <http://www.eldiario.es/lapalmaahora/lapalmaopina/Domingo-Acosta-Cueva-Chica-realidad_6_622297797.html>. [Consulta: 14 de marzo de 2017].

El Tesoro de Berzocana: una relectura de su descubrimiento y contexto

The treasure of Berzocana: a new reading of its discovering and context

Ignacio Pavón Soldevila (ipavon@unex.es)
David M. Duque Espino (despino@unex.es)
Alonso Rodríguez Díaz (alonso@unex.es)[1]
Universidad de Extremadura

Resumen: El Tesoro de Berzocana, depositado en el MAN, apareció por casualidad en 1961 y está formado por dos torques de oro macizo y una pátera de bronce. Las joyas se consideran ejemplos señeros de la orfebrería del Bronce Final en el área atlántica peninsular y la pátera de bronce testimonio de contactos mediterráneos precoloniales. En este trabajo se aporta una novedosa lectura de la enrevesada historia de este descubrimiento y su gestión, incluidos los detalles de la venta en Navalmoral de la Mata de una tercera pieza de oro desaparecida y el viaje sin retorno del tesoro a Madrid en 1964. Así mismo, se ofrece una propuesta alternativa sobre el lugar del hallazgo. Todo ello se fundamenta en la información recuperada en archivos diversos, testimonios orales y el trabajo de campo.

Palabras clave: Orfebrería. Bronce Atlántico. Precolonización. Berzocana.

Abstract: Berzocana's Treasure, deposited in the MAN, and appeared unintentionally in 1961, it is formed by two massif gold torques and a bronze bowl. The jewels are considered main examples of the goldwork in Final Bronze in the Atlantic peninsular area and the bronze bowl is a testimony from precolonian Mediterranean contacts. In this paper there is a original reading of the intricate history of this discovery and management, included the details of the sale in Navalmoral de la Mata of a missing third gold piece and the trip without return of the treasure to Madrid in 1964. Likewise, it is provided an alternative proposal in the place of the finding. All of that is based on the information recovered in several files, oral testimonies and the fieldwork.

Keywords: Goldsmithing. Atlantic Bronze Age. Precolonization. Berzocana.

[1] Grupo de Estudios Prehistóricos Tajo-Guadiana, Área de Prehistoria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura. Campus Universitario s/n.º 10005 Cáceres.

1. Introducción

El Tesoro de Berzocana constituye uno de los conjuntos más emblemáticos de los que, procedentes de Extremadura, hoy se exhiben en el Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN). Integrado por dos torques macizos de oro y una pátera de bronce, ha sido objeto de múltiples valoraciones tipológicas, tecnológicas y funcionales orientadas sobre todo al esclarecimiento de su filiación crono-cultural y significado (Blázquez, 1968; Hawkes, 1971; Almagro, 1967 y 1969; Almagro-Gorbea, 1974, 1977 y 1989; Ruiz-Gálvez, 1984, 1989, 1992, 2003, 2013 y 2014; Perea, 1991 y 2006a; Mederos, 1996; Galán, y Ruiz-Gálvez, 1996; Armbruster, 2000 y 2004; Torres, 2002 y 2012; Armada; Rafel, y Montero, 2008). Trascendiendo las lógicas diferencias exhibidas por los investigadores, dichos estudios permiten hoy considerar a las primeras como prototipos de la orfebrería «Sagrajas-Berzocana», representativa del Bronce Final en el área atlántica de la península ibérica, y a la segunda como una de las evidencias más destacables de la existencia de contactos e intercambios mediterráneos anteriores a la colonización fenicia, dentro de un segmento temporal comprendido entre los siglos XII y IX a. C.

Buena parte de estas valoraciones, no obstante, derivan de un primer estudio de las piezas firmado por Carlos Callejo Serrano y Antonio Blanco Freijeiro al poco tiempo de su descubrimiento casual, acaecido en 1961 en una pedriza de las sierras de Las Villuercas (Cáceres). Ya en aquella ocasión consideraron el conjunto como un escondrijo de objetos, en el que las torques eran propias de la «orfebrería lusitana» del Bronce Final-Hierro y la pátera del ámbito mediterráneo, contextualizado en la proyección del comercio fenicio-tartésico hacia la meseta y las cuencas metalíferas atlánticas, hacia los siglos VII-VI a. C. (Callejo, y Blanco, 1960: 253-254). Son, precisamente, esta primigenia vinculación del hallazgo a los circuitos del metal y su cercanía geo-cronológica a la explotación estannífera tartésica del cerro de San Cristóbal en Logrosán (Cáceres) –conocida desde tiempo atrás (Sos, 1977; Merideth, 1998; Rodríguez Díaz *et alii*, 2001 y 2013), pero que en la actualidad estudiamos desde la cobertura de un proyecto investigador[2]– los motivos que nos han conducido a reestudiar el hallazgo de Berzocana y proponer la relectura del tesoro que a continuación expondremos.

2. Planteamiento, metodología y fuentes para la relectura del tesoro

Esta aproximación al Tesoro de Berzocana, partiendo de la bibliografía consignada, ha tratado de afrontar las limitaciones de conocimiento que, pese a todo lo escrito, aún existen. Como queda patente en el relato de Callejo y Blanco, la satisfacción por la recuperación de las joyas dejó en un segundo plano otros aspectos más confusos, como el propio sitio del hallazgo o la posible desaparición de una tercera pieza de oro.

---

2 Este trabajo se integra en el proyecto «Arqueología y recuperación de un paisaje minero: la explotación tartésica del estaño en San Cristóbal de Logrosán (Cáceres)» (HAR2014-52922-P), Plan Nacional I+D+I-Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España. www.logrotin.com.

Así, la crónica trasmitida por ambos situó la aparición del tesoro en el paraje de «El Terrero», finca «Los Machos», propiedad de Urbano Montes Sánchez ubicada según ellos unos 5 km al norte de Berzocana (pero que en realidad está unos 2,8 km en línea recta al sureste). Allí, entre los cantos de una «casquera» sita en plena ladera serrana, a finales de abril de 1961, el joven cabrero Domingo Sánchez Pulido observó una vasija de metal renegrido que, una vez extraída, comprobó que contenía dos collares de oro, según los autores, de 24 quilates (fig. 1). Según aquellos primeros estudiosos, el escondrijo



Fig. 1. **(A).** Localización de Berzocana. **(B).** Panorámica de la pedriza donde se dijo que apareció el tesoro.

ya había sido alterado por vecinos de los alrededores «en busca de buena fortuna», de manera que no cabía practicar allí ninguna excavación arqueológica. Las piezas, por su parte, fueron depositadas en el Juzgado de Paz de Navezuelas (localidad de donde eran vecinos el descubridor y el propietario de la finca) y recogidas allí por el delegado de Excavaciones, C. Callejo, que las trasladó al Museo Provincial de Cáceres el 18 de mayo. No obstante, según la misma narración, con posterioridad a todo ello se tuvo noticia de la venta clandestina de una tercera joya a un platero de Navalmoral de la Mata, que acabaría fundiéndola (Callejo, y Blanco, *op. cit*.: 250).

Ambos aspectos oscuros –el contexto y composición exacta del tesoro–, junto al limitado conocimiento de las circunstancias que rodearon el hallazgo, han motivado el diseño de una metodología que ha tratado de dar respuestas a estos interrogantes, integrando, por una parte, la búsqueda y el análisis de la documentación generada por cuantas instituciones y particulares tuvieron que ver con el «caso Berzocana» (o lo reflejaron de alguna forma); y, por otra, el reconocimiento *in situ* y a través del registro fotográfico histórico del paraje del hallazgo.

En relación con la primera línea de trabajo –que acaso se vincule más particularmente a esta Ponencia de «Colecciones y Proyectos de Investigación»– se han rastreado los fondos documentales del MAN y del Museo de Cáceres (MCC), ligado este último al hallazgo por causa del cumplimiento de la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 14 de julio de 1960[3]. Del mismo modo, hemos recopilado documentos relacionados con el caso en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres (AHPCC), en el Archivo Judicial Territorial de Cáceres (AJTCC), en el Archivo Municipal de Navalmoral de la Mata (AMUNVM), en el Archivo Municipal y Juzgado de Paz de Navezuelas (AMUNVZ), en el Registro de la Propiedad de Logrosán (RPLOG) y en el Archivo Carlos Callejo Serrano (ACCS). Igualmente, hemos valorado las menciones al tesoro en la prensa de la época a través de las hemerotecas de la Biblioteca Central de la UEX (Cáceres) y de la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País (Badajoz); y los testimonios de su descubridor –tanto a través de entrevistas directas (durante los meses de febrero y marzo de 2016), como de grabaciones realizadas por José Manuel Molinero Barroso tiempo atrás– y de otras personas vinculadas directa o indirectamente al hallazgo y su gestión (principalmente los descendientes de los protagonistas).

El reconocimiento del paraje del hallazgo –segunda de las líneas de trabajo mencionadas– se ha realizado tanto directamente (acompañados en una ocasión por el descubridor del tesoro, y en dos por el nieto de su propietario en los días del hallazgo, entre febrero-mayo de 2016), fotografiando y geo-referenciando ciertos indicios que después comentaremos, como

---

3 Esta Orden (resolución de la Dirección General de Bellas Artes, BOE n.º 185 de 3 de agosto de 1960), recién promulgada en el momento de aparición del tesoro, recogía «unas normas reguladoras del destino que se debía dar para su custodia y conservación a cuantos hallazgos arqueológicos se produzcan, ya como resultado de cualquier clase de excavaciones oficiales o particulares o por pura casualidad», acordadas por la Junta Consultiva del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. La segunda de dichas normas contemplaba que «todos los hallazgos obtenidos como resultado en cualquier clase excavaciones futuras, en curso o por mera casualidad, se depositarán provisionalmente en el Museo Arqueológico más próximo del Estado o en el Museo Provincial, si lo hubiere [...]».

revisando la secuencia de imágenes que proporcionan los fotogramas aéreos de las Series A (1945-1946) y B (1956-1957) del Vuelo Americano, la Ortofoto Interministerial (1973-1986) y Nacional (1980-1986) y el PNOA (2012).

3. El Tesoro, de Berzocana al MAN

Dado que el desarrollo en extenso de las circunstancias del hallazgo ya ha sido objeto de otro trabajo (Rodríguez; Duque, y Pavón, 2017) procederemos aquí tan solo a recoger una breve síntesis que muestre, en sus capítulos esenciales y momentos básicos, lo intrincado de un proceso que en sí viene a aportar nueva luz sobre la composición del tesoro y su contexto. Nos ocuparemos en primer lugar, por tanto, de esa visión general, advirtiendo al lector de que –conforme a las indicaciones de los editores– restringiremos a un mínimo indispensable el número de notas al pie (emplazando a la publicación ya mencionada para la consulta, si así se estimase, del resto de referencias documentales). En los apartados siguientes, por su parte, nos centraremos en cuanto puede deducirse acerca del tesoro y del lugar del hallazgo.

3.1. La recuperación por Carlos Callejo del tesoro aparecido en un rincón de Las Villuercas

Si bien el descubridor oficial del Tesoro de Berzocana es Domingo Sánchez Pulido, que por entonces tenía unos 14 años, los principales nombres vinculados a su parcial y farragosa recuperación son los de Urbano Montes Sánchez (propietario del terreno en que se encontró) Moisés Sánchez Pulido y Venerada Pulido Higueras (padres del descubridor). A tenor del informe del hallazgo elaborado por C. Callejo (*vid. infra*) y del *Libro de Registro de Salida* del Juzgado de Paz de Navezuelas, Urbano Montes y Venerada Pulido hicieron entrega el 2 de mayo de 1961, en dicho Juzgado de las dos torques de oro y la pátera de bronce hoy conservados en el MAN. El viaje desde este remoto rincón de Las Villuercas hasta el primero de los museos españoles no solo sería largo en el tiempo, sino también proceloso en su desarrollo, como permiten apreciar los documentos. Unos documentos que no aclaran en absoluto la fecha exacta del hallazgo –principios de mayo o más probablemente finales o mediados de abril– imprecisamente situada por su hallador hacia la primavera de ese año. Lo que sí está documentalmente probado es que desde ese Juzgado se dio traslado dos días después al Ministerio de Educación Nacional comunicando su existencia[4].

Hasta dos semanas después –el 18 de mayo– no tendría noticias (acaso a través del Ministerio o la Guardia Civil) del paradero en Navezuelas «de dos coronas o diademas» de oro C. Callejo Serrano, conservador del Museo Provincial de Cáceres y subdelegado provincial del Servicio Nacional de Excavaciones[5] (fig. 2). Tras buscar cobertura oficial en el gobernador

[4] AMUNVZ, Juzgado de Paz, «Enviando comunicación de objetos encontrados por D. Urbano Montes Sánchez y Venerada Pulido Sánchez (sic), entregados por los mismos en este Juzgado de Paz», 4 de mayo de 1961, *Libro Registro de Salida.*

[5] Carlos Callejo Serrano y el conde de Canilleros, como conservador y director respectivamente, estuvieron al frente del Museo de Cáceres entre 1951 y 1970 (Valadés, 2008 y 2011); estando la figura del primero particularmente identificada con el hallazgo de la Cueva de Maltravieso (Callejo-Carbajo, 2011).

civil interino (y a la vez presidente de la Diputación Provincial, Clemente Sánchez Torres), Callejo se desplazó de inmediato a Navezuelas donde en la tarde del 19 de mayo de 1961 las autoridades (entre las que se encontraba el concejal Urbano Montes Sánchez), encabezadas por el teniente de alcalde, le hacían entrega de los preciados materiales arqueológicos[6]. Tanto una breve nota de prensa publicada en el diario *Extremadura* el día 22 de mayo, como el propio informe que Callejo remitió al día siguiente al Gobierno Civil y a la Dirección General de Bellas Artes dando cuenta de la recepción, traslado y depósito de las piezas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Cáceres, resaltaban el gran espíritu cívico del señor Montes Sánchez[7].



Fig. 2. **(A).** C. Callejo Serrano; **(B).** A. Blanco Freijeiro; **(C).** Conde de Canilleros; **(D).** J. R. Herrero Fontana; **(E).** A. Fernández de Avilés; **(F).** M. Almagro Basch.

[6] MCC, Acta de entrega de las piezas a Carlos Callejo Serrano, Expediente Torques de Berzocana.

[7] «Hallazgo de dos torques célticos de oro, en Navezuela», *Extremadura*, 22 de mayo de 1961, p. 12; y MCC, Informe sobre hallazgo de dos torques célticos en el término de Berzocana, provincia de Cáceres, Expediente Torques de Berzocana.

Aunque tanto el acta de entrega de las piezas a Callejo como dicho informe fechan el 2 de mayo el hallazgo, otros documentos hasta ahora no valorados –y que iremos mencionando– no solo invitan a cuestionar esa fecha, sino en general a contemplar la recuperación de las dos torques y la pátera como el epílogo de un asunto bastante más turbio.

3.2. Las pesquisas sobre una tercera pieza de oro vendida y fundida en Navalmoral

Fue a raíz de un anónimo remitido al Museo, como su director, Miguel Muñoz de San Pedro, conde de Canilleros, comunicó al Gobierno Civil el día 2 de junio la venta clandestina en Navalmoral de la Mata de una pieza de oro similar a las recién aparecidas en Berzocana y posiblemente procedente de allí (al haber sido llevada a la capital del Campo Arañuelo por un vecino de Navezuelas, según indicaba la delación). Lo hacía a fin de que desde éste se dispusiera lo necesario para su búsqueda, intervención y traslado, según disponía la ley, al museo cacereño[8]. Tres días más tarde, el gobernador civil trasladaba la denuncia a la Comandancia de la Guardia Civil de Cáceres, ordenando efectuar las averiguaciones oportunas para el esclarecimiento de los hechos.

Son varios los documentos remitidos al Gobierno Civil que, informando de las pesquisas, se han conservado[9], pudiendo sintetizarse los acontecimientos tanto a partir de ellos como del informe formalmente remitido a Callejo por el gobernador civil[10]: hacia mediados de abril, un matrimonio de Navezuelas de paso por Navalmoral contactó con el relojero Honorio Gómez para que este les confirmase que un objeto que portaban –la tercera pieza– era de oro. Tras intentar infructuosamente vendérselo, por medio de éste contactaron con el artífice Francisco Santos Carrillo que se mostró interesado en la compra; pero como careciese del dinero requerido (13 442 pts.), procuró que ésta la realizara el industrial Antonio Muñoz Sánchez, que –según el informe del 13 de junio– se llevó un objeto de oro de 18 quilates, de 366 gr, troceado en seis o siete piezas. Más tarde, Muñoz Sánchez laminó los trozos de oro en su taller a fin de confeccionar anillos. La versión de este último –informe de 22 de junio– difiere, no obstante, algo de la anterior, pues aun admitiendo haber adquirido 28 gr de oro (a cambio de 1176 pts.) que empleó en composturas de piezas de su taller, implicó en la compra de la mayor parte del oro al médico estomatólogo Lázaro López Rodríguez. Éste, efectivamente, confesó a la Guardia Civil haber adquirido de Francisco Santos 338 gr de oro en varios trozos laminados a cambio de 20 787 pts., con el objeto de emplearlos en piezas dentales para sus clientes.

Requeridos por la autoridad para la confiscación del oro comprado, L. López Rodríguez depositó en el Ayuntamiento de Navalmoral (19 de junio) 210,5 gr en seis trozos laminados

---

8 AJTCC, Transcripción de la carta remitida por el Director del Museo al Gobernador Civil, 2 de junio de 1961, Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de la Mata.

9 En el AJTCC, integrando el Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de La Mata, pueden leerse sendos informes del teniente coronel de la Comandancia de la Guardia Civil de Cáceres fechados los días 13 y 22 de junio, así como el acta de depósito de una cierta cantidad de oro, por parte de los compradores (Antonio Muñoz Sánchez y Lázaro López Rodríguez), en el Ayuntamiento de Navalmoral, fechada el 19 de junio de 1961.

10 MCC, Comunicación del Gobernador Civil a C. Callejo Serrano, 24 de junio de 1961, Expediente Torques de Berzocana. La notificación al fiscal tiene la misma fecha y se conserva en el Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de la Mata.

tal y como los compró, más un trozo de 51,5 gr fundido en aleación con cobre dispuesto para emplearse en piezas dentales. Por su parte, A. Muñoz Sánchez entregó un anillo de 2,5 gr. Es decir, entre ambos entregaron 264,50 gr de oro.

3.3. La denuncia interpuesta por el Gobernador Civil y la identidad de los vendedores de Navezuelas

El gobernador civil de Cáceres, José Ramón Herrero Fontana, interpretó la respuesta de ambos compradores (en forma de entrega a la baja) como un posible delito de desobediencia –dada la diferencia de peso (¡101,5 gr!) entre el oro requisado y el oro vendido– y puso el asunto en manos del fiscal de la Audiencia territorial de Cáceres, que a su vez remitió el asunto al juez de instrucción de Navalmoral. Éste, finalmente, formalizó el 1 de julio por procedimiento de urgencia la apertura del sumario 64/1961 por «Desobediencia a la Autoridad»[11]. Aunque a la postre el sumario no tuvo consecuencias para los acusados –que es probable vieran reintegrado el oro en sus patrimonios–, el primer sobreseimiento del mismo (20 de julio) motivó que el fiscal solicitara al juez instructor una ampliación de diligencias para esclarecer la procedencia originaria de la pieza de oro. A partir de la sutil indicación dada por el director del Museo de Cáceres, conde de Canilleros, a la pregunta del juez sobre la posible identidad de los vendedores (31 de julio) –incluida en el sumario– la Guardia Civil, vía Juzgado de Instrucción de Logrosán, pudo estrechar finalmente el cerco.

Hacia finales de agosto, y como resultado de las investigaciones efectuadas por el comandante de puesto de Berzocana, se destapaba la identidad del matrimonio vendedor en Navalmoral de la tercera pieza áurea: Moisés Sánchez Montes y Venerada Pulido Higueras, padres del descubridor Domingo Sánchez Pulido[12]. La declaración de ambos incide en su desconocimiento, tanto del valor arqueológico del objeto como de las leyes patrimoniales vigentes, así como en las necesidades económicas familiares (que motivaron su enajenación) y el conocimiento de todo ello por parte de Urbano Montes Sánchez. Sin embargo la de éste último incluye, a modo de coletilla final auto-exculpatoria, tanto la contrariedad que le supuso la venta como la no aceptación de dinero alguno por ella. Además, expuso en ella –y así fue aceptado por la Guardia Civil– su iniciativa en la entrega de los restantes objetos en el Juzgado de Paz de Navezuelas.

Pero, como anticipáramos, tanto la dilación transcurrida entre la venta de la tercera pieza de oro (mediados de abril) y la entrega de las otras dos torques y la pátera en el Juzgado de Paz de Navezuelas (2 de mayo), como la misma ocultación de la venta de dicha tercera pieza a C. Callejo el día de la entrega del resto del tesoro (en la que Urbano Montes Sánchez estuvo presente, según demuestra su firma en el acta), llevan a sospechar

---

11 AJTCC, Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de la Mata. En el AHPCC, se conserva el Rollo de Sala de dicho Sumario (RA-2101-5), así como el *Libro de Registro de Causas* (RA-LIBOL653 ff. 87v y 88).

12 AJTCC, Escrito del capitán de la Guardia Civil de Logrosán, 28 de agosto de 1961; «Atestado instruido por la venta de una Alhaja procedente de hallazgo, 23 y 24 de agosto de 1961», Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de la Mata.

que acaso no fuera tanta la ejemplaridad de este ciudadano, que tanto la prensa como el propio Callejo en sus escritos iniciales –en menor medida en los posteriores y privados– llegaron a propagar insistentemente.

3.4. Un tesoro (más) para el MAN

Prácticamente a la par que en Extremadura se investigaba el caso de la tercera pieza áurea fundida en Navalmoral –primeros días de junio de 1961– comenzaban en Madrid las gestiones sobre el destino del tesoro aún depositado en el Museo de Cáceres. Enredadas en una burocracia paralizante, las tareas de tasación fueron encomendadas al conservador Augusto Fernández de Avilés que, conducido por el texto de Callejo, emitió una primera –y sorprendente– valoración donde, basándose solo en el «interés arqueológico» de las piezas (pues consideraba «nulo» su «valor artístico»), las tasaba en 135 000 pts.[13]. Casi un mes más tarde (12 de julio), y a la vista de las imágenes de la pieza, emitía una rectificación que suponía un giro copernicano en lo referente al valor artístico de las torques («se trata de dos ejemplares extraordinarios») –y también a la cronología de la pátera, antes «romana» y ahora «de hacia la baja Edad del Bronce»–[14]; pero que, pese a ello, en absoluto supuso revisar al alza el valor crematístico del hallazgo.

Una vez tasadas, y tras un largo letargo administrativo, solo las Órdenes Ministeriales de 29 de mayo y 14 de junio de 1963, publicadas el 17 de julio en el BOE, marcarían las pautas a seguir para la adquisición estatal de las joyas, su destino, libramiento y los criterios de reparto de la recompensa al 50 % entre el descubridor y el dueño del terreno. Nos interesa ahora, en particular, estudiar solo lo referente al destino del tesoro, pues es verdaderamente sorprendente, también sobre este particular, la maniobra seguida. Así, la mencionada O. M. de 29 de mayo especificaba que las torques irían destinadas al MAN «provisionalmente y en tanto se reorganiza el Museo de Cáceres para que pueda albergar estos fondos con las debidas garantías»[15].

En ese convencimiento la prensa informó el 24 de agosto del pago de la indemnización[16]; y en esa misma creencia, Callejo daba a conocer el tesoro al gran público, en un artículo editado a página completa e ilustrado con dos espléndidas fotografías[17] (fig. 3). Pero apenas meses después, lo marcado por la Ley comenzó a virar en pos de otros intereses.

---

13 MAN, Tasación de A. Fernández de Avilés al director del MAN, 27 de junio de 1961, expedientes 1965/9 y 1963/51, Entrega de dos torques de oro célticos hallados en Berzocana (Cáceres). Adquiridos con destino al MAN por O. M. de 29-V-1963, Documento 2.

14 MAN, Segunda valoración de A. Fernández de Avilés al director del MAN, 12 de julio de 1961, exps. 1965/9 y 1963/51, Entrega de dos torques de oro célticos hallados en Berzocana (Cáceres). Adquiridos con destino al MAN por O. M. de 29-V-1963, Documento 6.

15 BOE n.º 170, 17 de julio de 1963, p. 10965.

16 «Los torques célticos de oro encontrados en Berzocana, adquiridos por el Estado. Su importe, de 135 000 pesetas, fue entregado esta mañana por el gobernador civil interino», *Extremadura*, 24 de agosto de 1963, p. 10.

17 «Los torques de oro de Berzocana», *Extremadura*, 28 de septiembre de 1963, p. 14. El artículo lleva pie de 17 de septiembre.

Sábado, 28 septiembre 1963 — EXTREMADURA

De Arqueología Extremeña

LOS TORQUES DE ORO DE BERZOCANA

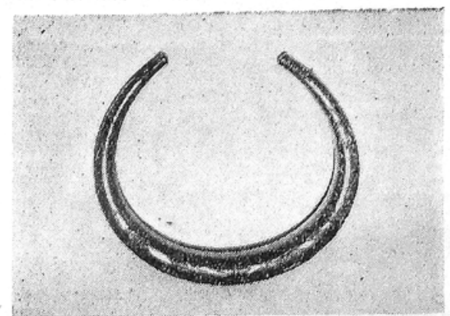
Por Carlos Callejo Serrano

Como en su día informó la prensa regional, el 27 del pasado agosto, el Excelentísimo Sr. Gobernador de la provincia hizo entrega de 135.000 pesetas a los vecinos de Navezuelas, Domingo Sánchez Pulido y Urbano Montes Sánchez, uno de ellos afortunado hallador y el otro dueño del terreno donde aparecieron los famosos *Torques* o collares de oro de la Edad del Bronce, que han venido a enriquecer el ya nutrido tesoro de nuestra arqueología regional y que han sido legalmente adquiridos por el Estado Español para incorporarlos a su patrimonio artístico.

Aunque, como sabe todo el que me conoce, soy partidario de dar a conocer cuanto antes los hallazgos arqueológicos y de publicar informes sobre los mismos, para no mantenerlos hurtados al conocimiento de los estudiosos, en el presente caso no publiqué información popular sobre este sensacional hallazgo arqueológico. Unicamente lo hice en la revista profesional «ZEPHYRUS», de Salamanca, donde inserté mi trabajo «*Los torques de oro de Berzocana*», hecho en colaboración con el profesor don Antonio Blanco, catedrático de la Universidad de Sevilla y acompañado con varias fotografías y dibujos. (1)

Adrede aplacé, pues, la que he llamado información popular del hallazgo y el estudio, también popular que otras veces he dedicado a la prensa diaria, guardando el desenlace feliz del asunto de la propiedad de las joyas, cosa que también me atañía pues yo fui, en calidad de Delegado de Excavaciones, quien acudí al pueblo de Navezuelas a hacerme cargo del tesoro en nombre de la Dirección General de Bellas Artes y quien prometió a sus halladores que no quedarían defraudados en sus derechos legales y que el asunto terminaría, como ha terminado, con el pago a los mismos de la cantidad en que los peritos han tasado el valor material de las preseas. Adquiridas estas últimas por el Estado, sólo falta dilucidar el sitio en que van a exhibirse al público que, en mi opinión, debería ser el Museo Provincial de Cáceres, donde tienen su exposición natural todos los objetos arqueológicos que se encuentran en los límites de la Alta Extremadura.

Resuelta la situación legal de los torques de oro, nada impide que nos ocupemos de ellas, a fin de satisfacer la curiosidad de los lectores por este hallazgo, uno de los más importantes sucedidos en nuestra arqueología en los últimos años.

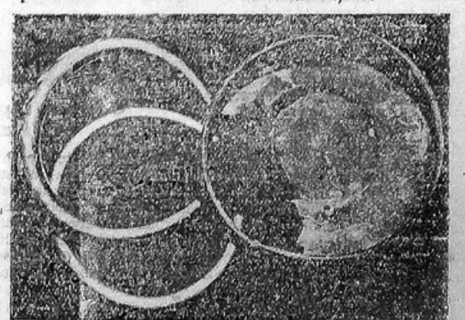


El hecho ocurrió en 1961. Un pastor que apacentaba su ganado en los escarpes pedregosos de la sierra de Berzocana, término municipal de este pueblo y sitio denominado el Terrero, mientras escarbaba con su cayado entre las piedras encontró una vieja y deteriorada cazoleta que no parecía valer la pena de agacharse a cogerla. Sin embargo, esta cazoleta contenía dos soberbias piezas de oro puro, que al pronto entre las gentes que las vieron no se acertó a saber para qué servían, denominándolas brazaletes, ajorcas, collares y hasta asas de ataud. Sus descubridores, en un acto de civismo que nunca será bastante alabado, en vez de guardar el hallazgo en secreto y malbaratar las joyas a algún chalán, perdiéndose aquellas para siempre, como se ha hecho tantas veces, las entregaron al Juzgado Municipal de Navezuelas, de donde, como he dicho, yo las recogí, levantándose acta de ello, y las traje posteriormente a Cáceres en calidad de depósito hasta que se dilucidara el asunto de su propiedad.

El estuche donde se hallaban los torques es una especie de pátera, sin tapadera y muy deteriorada, de lámina delgada de bronce con patina verde. Tiene 172 milímetros de diámetro y 36 de altura.

Los dos torques tienen una forma igual: son aros rígidos macizos y abiertos, con sección circular desigual, en forma de un huso que se hubiera encorbado en círculo sin cerrar este del todo. El diámetro máximo del huso es 18 milímetros en uno y 15 milímetros en el otro. El diámetro de los aros es respectivamente 15 centímetros en el mayor y 14 en el menor. La materia es oro puro de 24 quilates.

Los torques de oro a que se refiere el presente artículo



La superficie de los collares está decorada sumariamente con líneas incisas formando triángulos y rombos, a veces rellenos de una retificación o rayado. Recuerdo mucho a los ídolos placa de la Edad del Bronce o por mejor decir, es artísticamente idéntica a ellos, por lo que no puede dudarse de que pertenece al mismo ciclo estético y a análoga época. Nuestros collares de Berzocana son muy distintos de los auténticos torques célticos que, como se sabe, son de relieve retorcido o enrollado de una forma parecida al fexible de los cables eléctricos. Estos últimos son también más delgados y de mucho menor peso.

Los auténticos paralelos de estos torques extremeños están en los collares portugeses de Sintra, actualmente en el Museo Británico y de Evora, en el Museo de Saint Germain. Como se ve, de los cuatro únicos collares de esta modalidad aurea maciza, los únicos que permanecen en la Península Ibérica son los extremeños, lo que para nuestra arqueología los hace piezas excepcionales.

Para nosotros tiene una importancia grande la curiosa historia del hallazgo y de la incorporación de estas joyas al patrimonio artístico nacional, historia que puede tomarse como modelo de lo que debe hacer un ciudadano cuando encuentra un tesoro de esta clase.

¿Que es mejor negocio practicamente en este caso? ¿Proceder honrada y cívicamente y entregar el hallazgo a las autoridades o dejarse llevar del egoismo y malbaratar los objetos a gente desaprensiva que los destruya o los mande al extranjero?

Sabemos que se han encontrado otros torques y joyas en nuestra provincia, los cuales han sido vendidos a chamarileros sin escrupulos que han pagado por ellos una cantidad irrisoria. La codicia de los halladores ha quedado así burlada y justamente castigada su incultura y su falta de patriotismo.

No ha ocurrido lo mismo con nuestros torques de Berzocana que han proporcionado a sus halladores la justa recompensa, oficialmente tasada. Gracias a eso, España podrá exhibir siempre estas bellas e importantes piezas de su prehistoria y no ocurrirá lo que con los dos collares portugueses citados, que se muestran en un país que no es el suyo, lo que con las coronas visigodas de Guarrazar que fueron también malbaratadas y lo que con otros torques y brazaletes de que nos hablan García Plata de Osma y Monsalud, que fueron vendidos en cuatro cuartos y fundidos lastimosamente.

Para terminar esta reseña transcribo la Circular del Ministerio de Educación Nacional de 14 Julio 1960 que prescribe lo que hay que hacer en el caso de hallar cualquier objeto arqueológico: «Todos los hallazgos obtenidos mediante excavaciones o por mera casualidad deben ser inmediatamente entregados en la Alcaldía más próxima para ser trasladados en depósito al Museo Arqueológico de la Provincia». Por su parte la Ley de Excavaciones de 1911, actualmente vigente, dice en su artículo quinto: «Las antigüedades descubiertas casualmente en el subsuelo o al demoler edificios antiguos, son propiedad del Estado. El descubridor recibirá como indemnización la mitad del importe de la tasación legal de los objetos, correspondiendo la otra mitad al propietario del terreno».

Cáceres, 17 Septiembre 1963

(1) ZEPHYRVS, XI, pág. 230 SS. Salamanca, 1961.



Fig. 3. «Los torques de oro de Berzocana», por Carlos Callejo Serrano (*Extremadura*, 28-9-1963).

De esta forma, el comisario de la 5.ª Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, M. Almagro Basch, recibía el 31 de marzo de 1964 mandato de la Dirección General de Bellas Artes para trasladar al MAN, «con destino al cual fueron adquiridos» –alusión parcial de la mencionada Orden de 29 de mayo, a la postre nada inocente– los objetos integrantes del Tesoro de Berzocana, custodiado en Cáceres en la caja fuerte del Banco «Sucesores de Clemente Sánchez, S. A.»[18]. Tras una dilación, nunca bien explicada, que motivó un profuso intercambio de correspondencia entre el director general de Bellas Artes (G. Nieto Gallo), la dirección del MAN (en su nombre, su vicedirector L. Vázquez de Parga) y el propio comisario Almagro Basch, éste recogió finalmente el Tesoro de Berzocana en Cáceres el 28 de diciembre de 1964, día de los Santos Inocentes, de mano de C. Callejo para trasladarlo a Madrid.

Tanto en el acta de entrega del tesoro al MAN[19], firmada el 30 de diciembre, como en la certificación de ingreso y depósito subsiguiente[20], se deja constancia de la adquisición de las torques por la Dirección General de Bellas Artes con destino al Museo Arqueológico Nacional por O. M. del 29 de mayo de 1963; pero se omite –en un acto cargado de intención y que venía a transfigurar lo provisional en definitivo– lo que continuaba sancionando dicha orden «[…] lo que se hace provisionalmente y en tanto se reorganiza el Museo de Cáceres para que pueda albergar estos fondos con las debidas garantías».

Es fácil entender que, tanto esta maniobra orquestada en Madrid por las instituciones como las previamente desarrolladas en Navezuelas por los particulares implicados en la venta de parte y entrega del resto del tesoro, el «caso Berzocana» dejara un regusto amargo en Carlos Callejo y en el conde de Canilleros. Éste, no en vano, algún tiempo después de consumarse el viaje del tesoro al MAN, rememoró en tono crítico otro viaje con idéntico destino ocurrido tiempo atrás, el del Tesoro de Aliseda (1920), que, como éste, dejó heridas incurables en quien fuera su predecesor el frente del Museo de Cáceres, M. Á. Ortí Belmonte (Muñoz de San Pedro, 1970: 12; Rodríguez *et alii*, 2014: 171-172). Sin embargo, todo ello acabaría derivando en un resignado olvido, convenientemente adormecido en el lecho de silencio tejido entre el autoritarismo y el centralismo propios de la época.

---

18 MCC, Carta del Director General de Bellas Artes al Director del Museo de Cáceres, 31 de marzo de 1964, Expediente Torques de Berzocana.

19 MAN, Acta de entrega del Tesoro de Berzocana en el MAN, 30 de diciembre de 1964, exps. 1965/9 y 1963/51, Entrega de dos torques de oro célticos hallados en Berzocana (Cáceres). Adquiridos con destino al MAN por O. M. de 29-V-1963, Documentos 16-18.

20 MAN, Certificación de ingreso del Tesoro de Berzocana en el MAN, 30 de diciembre de 1964, exps. 1965/9 y 1963/51, Entrega de dos torques de oro célticos hallados en Berzocana (Cáceres). Adquiridos con destino al MAN por O. M. de 29-V-1963, Documentos 19-20.

4. El Tesoro de Berzocana: un retrato a través de la documentación de archivo

Como habrá podido advertir el lector, si bien no son muchas, sí que existen algunas alusiones entre la documentación mencionada a los elementos integrantes del tesoro. Así, encontramos descripciones de las piezas hoy custodiadas en el MAN ya desde la referida acta de su entrega a Carlos Callejo, verificada el 19 de mayo de 1961: «dos torques o brazaletes al parecer de oro puro, con grabados incisos, de época prehistórica y con un peso de novecientos cincuenta gramos uno de ellos y de setecientos cincuenta gramos el otro, o sea, en total mil setecientos gramos; un estuche circular de bronce sin tapadera y en estado de fracmentación [sic]»[21].

Sin embargo, más interés tienen las menciones a la tercera pieza áurea del conjunto, vendida en Navalmoral de la Mata y trasformada en diferentes composturas, anillos y piezas dentarias a lo largo de 1961. Gracias a las indagaciones de la Guardia Civil practicadas posteriormente, contamos con varias descripciones de ella a lo largo de su proceso de destrucción, entre las que por razones obvias destacamos las más cercanas a los momentos iniciales que facilitan una suerte de «retrato robot». Así, al relojero H. Gómez fue ofrecido por un matrimonio de Navezuelas, hacia mediados de abril, «un trozo de oro en lingote» que no aceptó; mientras que el artífice afincado en esa misma localidad, F. Sánchez Carrillo, les «compro –según el primero de los informes ya mencionados– un trozo de oro de 18 quilates y 366 gramos de peso, que tenía la forma de asa o herradura»[22].

La alusión a los 18 quilates de la pieza contrasta, por su parte, con la pureza de las otras dos torques (24 quilates según el informe remitido por C. Callejo al MAN), si bien desconocemos la credibilidad que dicho testimonio, huérfano de peritaje técnico, pudiera tener. En todo caso, lo más interesantes son las menciones a la forma y al peso de la joya, que en toda la documentación es coincidente (asa o herradura / 366 gr) y que refrendan su menor tamaño, aludido en las testificaciones ante la Guardia Civil (agosto de 1961) de M. Sánchez Montes y U. Montes Sánchez.

No existe en las descripciones referencia alguna a que la mencionada tercera pieza de oro contara con ningún tipo de ornamentación, que de haber existido habría llamado la atención hasta del más profano, por lo que en principio hemos de suponerla lisa. Este dato, en sí mismo valorado y sin que se emitiera –es cierto– por gentes expertas, nos llevaría *a priori* a dudar de su identificación como otra torques –todas las torques conocidas en la península ibérica muestran decoración, ya incisa, ya puntillada (Perea, 1991: 100 y 105)–, abriendo la posibilidad a que, por el contrario, estuviésemos ante un brazalete o un simple lingote. Respecto a esta última alternativa, poco más podemos aportar que el comentario hecho por A. Perea (1991: 109) a propósito de los llamados «brazaletes» del tesoro de Bodonal de la Sierra (Badajoz), para quien no serían sino lingotes que adoptaron esa forma para la ocultación; pero cuya morfología (Almagro-Gorbea, 1977: 44, fig. 10) se aleja estrictamente de la en «asa

---

21 MCC, Acta de entrega de las piezas a Carlos Callejo Serrano, Expediente Torques de Berzocana.

22 AJTCC, Transcripción de la carta remitida por el teniente coronel primer jefe de la Comandancia de la Guardia Civil de Cáceres al gobernador civil, 13 de junio de 1961, Sumario 64/1961 del Juzgado de Instrucción n.º 1 de Navalmoral de la Mata.

o herradura» en cuestión. Por otra parte, la mayoría de los brazaletes de la orfebrería «Sagrajas-Berzocana» (y afín) documentados se sitúan entre 60-230 gr, escapando a dicho abanico solo los ejemplares de Baiôes-Viseu (385,3 gr) y A. de Baleia-Leiría (641 gr), lo cual podría dar visos de verosimilitud a la posible identificación de la tercera pieza áurea de Berzocana –si tenemos en cuenta su peso– con un brazalete de 366 gr, sito en un rango inferior al del primero de estos dos grandes ejemplares portugueses (Galán, y Ruiz-Gálvez, *op. cit.*: 155, tabla 2). La convivencia de torques y brazaletes en un mismo conjunto, por otra parte, no es en absoluto extraña en contextos occidentales, contando en Extremadura con algunos ejemplos de ello, como los tesoros de Bodonal, Sagrajas (Almagro-Gorbea, 1977: 20-21 y 44-45) o Valdeobispo (Enríquez, 1991).

Por su parte, las torques incluidas en esta tipología tienen pesos entre 575-2300 gr; aunque también es cierto que ejemplares como los de Almoster-Leiría (381,5 gr) y Valdeobispo (375,75 gr) (Galán, y Ruiz-Gálvez, *op. cit.*: 155, tabla 2) escapan a dicha norma y se acercan al peso de la tercera pieza de Berzocana. Debe sumarse a estos últimos la torques o *veria* de Orellana la Vieja, de la que recientemente hemos podido consultar una representación gráfica incluida en el «Legado Vicente Paredes» del Archivo Histórico Provincial de Cáceres[23]. Esta estampa tiene la particularidad de indicar el peso de la pieza (381 gr) –curiosamente el mismo que la aludida torques de Almoster-Leiría– y ha permitido también, dada su calidad, realizar un estudio tipológico y decorativo de la misma (Enríquez, 2017).

En función de todo ello, podemos sugerir que la pieza en estudio posiblemente fuese un brazalete, menormente una tercera torques (y más raramente un simple lingote); pero lo único casi seguro es que pesó 366 gr (fig. 4). Atendiendo a esto, es lícito ponderar su relación con las diferentes unidades de peso o patrones premonetales sugeridos para el Bronce Final en el occidente peninsular, en los términos que han definido Galán y Ruiz-Gálvez: la unidad de 23 gr, su mitad (11,75 gr, equivalente al siclo microasiático, la antigua unidad de peso del Mediterráneo oriental que hacia 1200 a. C. fue utilizada en el norte de Siria, Chipre y el Mediterráneo central) y su tercera parte (7,75 gr, asimilado a la «unidad fenicia») (Galán, y Ruiz-Gálvez, *op. cit.*: 153-156; Ruiz-Gálvez, 2003 y 2013). Dicho lo cual, puede ser sugerente el contraste con los pesos de las otras dos joyas hoy expuestas en el MAN. Éstos, de 750 y 950 gr, pueden estimarse *grosso modo* equivalentes a 64 y 81 siclos; en tanto la tercera pieza áurea de Berzocana pesa en torno a la mitad de la torque más pequeña, equivaliendo a unos 31 siclos. Más allá de esas circunstancias, confirmar la integración de una tercera pieza áurea en el Tesoro de Berzocana, por su parte, permite no solo vincular el conjunto, por su tipología, a un personaje femenino, en la línea de lo sugerido para ese rol de género –que no (o no solo) de estatus– por diversos investigadores, sino vincularlo a toda una tradición en torno a lo femenino plasmada en otras representaciones previas al Bronce Final (en las que aparecen asociadas de nuevo tres piezas, principalmente collares), y que se consolidaría iconográficamente precisamente en el tiempo del Tesoro de Berzocana, para proyectarse después durante buena parte de la Protohistoria (Perea, 2006b: 61-62).

---

[23] LVP/110:125. Signatura ES.10037.AHP/20.01/MPD/77.



Fig. 4. Torques y pátera de Berzocana (MAN) y propuesta escalada de la tercera pieza más pequeña desaparecida (a partir de una pieza similar de Sagrajas).

5. Revisitando el paraje del hallazgo

En febrero de 2016 visitamos el paraje del hallazgo junto al descubridor, Domingo Sánchez Pulido. Una vez más, su testimonio ratificó cuanto a propósito de su contexto expresaron Callejo y Blanco en su conocido artículo de 1960: en una pedriza de la vertiente occidental de la Sierra de Berzocana, a los pies de dos robles raquíticos, desde cuya copa vio brillar algo que despertó su atención y le condujo al tesoro. Pero esta versión –tan curiosa como ambigua– no escapará a las dudas de quien conozca mínimamente las leyendas, mitos y fantasías sobre tesoros ocultos entre «casqueras» que corren por las Villuercas –como las del «Becerro de oro» («¡Adiós Logrosán hermoso, / no te volveré ya á ver! / Entre dos alcornoquitos / un toro de oro dejé») o la de la «Cueva de los Maragatos»– que recogiera a comienzos del siglo XX Mario Roso de Luna (1901: 252 y 1909: 112-113) y nos llevan hoy a sugerir que la versión transmitida por el descubridor no es más que una vernácula explicación *ad hoc*.

Reticentes ante su propuesta, el examen de la historia reciente de la finca «Los Machos» y de sus propietarios permite aportar una lectura alternativa. Urbano Montes Sánchez y su hermano Víctor (casados respectivamente con las hermanas Florentina y

María Porras Sánchez) accedieron a la propiedad de esta finca, por mitad y proindiviso, en 1941[24]. No obstante ello, la explotaron de forma independiente mediante dos suertes parejas, separadas por una linde longitudinal en sentido NE-SO que a su vez divide en dos el «castro del Terrero», un yacimiento arqueológico de casi 5 ha que, si bien de cronología incierta (aunque con materiales y estructuras posiblemente medievales que denotan su última ocupación), es el más cercano conocido al teórico lugar del hallazgo. El reconocimiento visual del castro revela extensas remociones en diferentes puntos del asentamiento que delatan su interés para los «buscadores de tesoros». Las más notables se sitúan a uno y otro lado de la linde que separó las parcelas de los dos hermanos, pero no es fácil adscribir tales rebuscas, de entrada, a un momento concreto; aunque el descubridor del tesoro las desvincula de dicho hallazgo[25] (fig. 5).



Fig. 5. El paraje del hallazgo en 2016.

24 RPLOG, Finca n.º 1375 «Dehesa Sierra». 2.ª compra. La compraventa fue escriturada en Logrosán el 17 de diciembre de 1941 y registrada el 27 de marzo de 1942 (f. 57v, tomo 330).

25 Así nos lo manifestó el 18 de marzo de 2016 y, previamente, en 2009 en un testimonio grabado en vídeo por José Manuel Molinero Barroso.

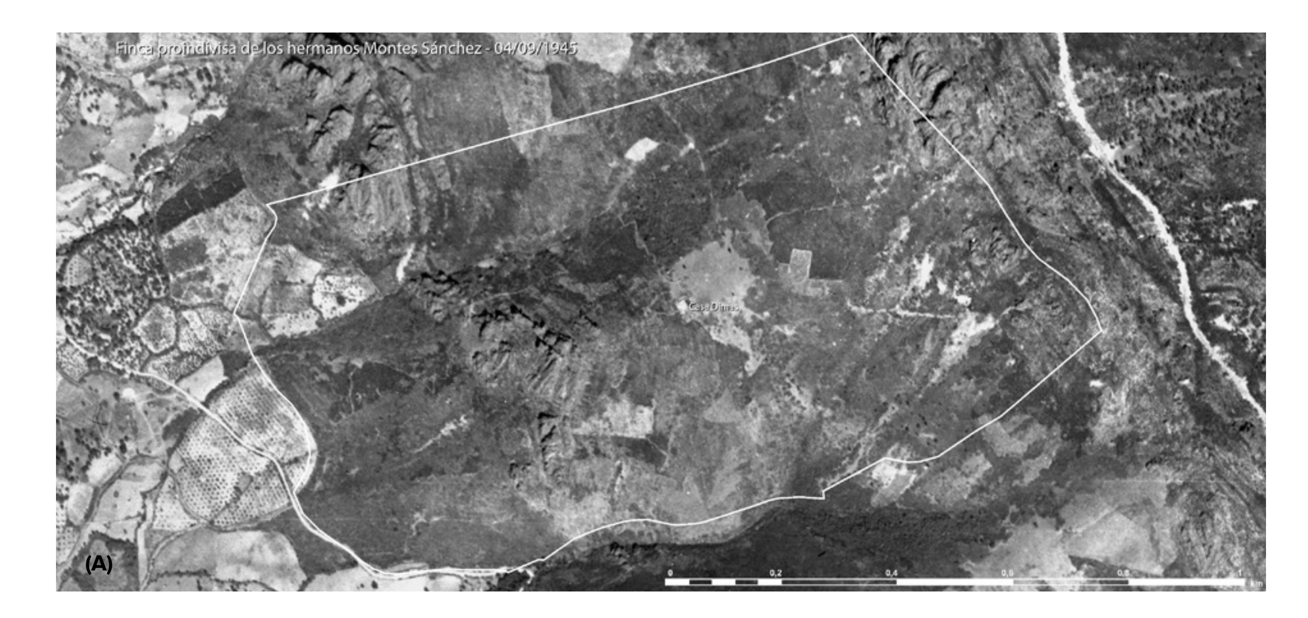




Fig. 6. El paraje del hallazgo: **(A)**. 1945-1946; **(B)**. 1956-1957.

Una posibilidad de respuesta, en este sentido, es la que deriva del análisis evolutivo del paisaje a través de la fotografía aérea (fig. 6).

Así, mientras los fotogramas de 1945-1946 (relativamente cercanos a la adquisición proindiviso de la finca en 1941) nos la muestran sin huellas de delimitación ni parcelación interna, los de 1956-1957 (cinco / cuatro años antes del descubrimiento del tesoro en 1961) reflejan una linde medianera de más de 1 km de longitud –pese a que el carácter comunitario de la propiedad entre ambos matrimonios seguía vigente– en proceso de construcción, que partiría en dos mitades el castro y la explotación, gestionada al norte por Víctor y al sur por Urbano (porción esta última en la que, dicho sea de paso, entre 1956 y 1966 trabajaron Moisés Sánchez y Venerada Pulido, los padres de Domingo). Una tarea, en suma, que debió conllevar búsqueda y acarreo de piedras, remociones, etc. ¿Se halló en tal despliegue de actividad

el Tesoro de Berzocana? Es una posibilidad que no puede asegurarse, pero que sin duda explicaría tanto la maniobra de desviación que supuso situar el hallazgo en la pedriza, sita unos 500 m al este, como las tensiones generadas entre los hermanos y sus respectivas familias tras las expectativas suscitadas por el descubrimiento.

Bibliografía

ALMAGRO BASCH, M. (1967): «Depósito de Bercozana, Logrosán (Cáceres)», *Inventaria Archaeologica,* 7, Madrid.

– (1969): «De orfebrería céltica: El depósito de Berzocana y un brazalete del Museo Arqueológico Nacional», *Trabajos de Prehistoria,* 26, pp. 275-287.

ALMAGRO-GORBEA, M. (1974): «Los tesoros de Sagrajas y Berzocana y los torques de oro macizo del occidente peninsular», *III Congreso Nacional de Arqueología.* Oporto, pp. 259-286.

– (1977): *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura. Bibliotheca Praehistorica Hispana,* XIV, Madrid.

– (1989): «Arqueología e Historia Antigua. El proceso protoorientalizante y el inicio de los contactos de Tartessos con el Levante mediterráneo», *Estudios sobre Antigüedad en Homenaje al Profesor Santiago Montero Díaz. Anejos de Gerión,* II. Edición de J. M.ª Blázquez Martínez y J. Martínez Pinna, pp. 277-288.

ARMADA, X. L.; RAFEL, N., y MONTERO, I. (2008): «Contactos precoloniales, actividad metalúrgica y biografías de objetos de bronce en la Península Ibérica», *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII ane). La precolonización a debate*. Edición de S. Celestino, N. Rafel y X. L. Armada. Madrid: CSIC. Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 465-520.

ARMBRUSTER, B. (2000): *Goldschmiedekunst un Bronzetechnik. Studien zum Metallhandwerk der Atlantischen Bronzezeit auf der Iberischen Halbinsel. Monographies Instrumentum,* 15. Montagnac: Ed. Monique Mergoil.

– (2004): «Le tournage dans l'orfévrerie d'Âge du Bronze et du premier Âge du Fer en Europe Atlantique», *Le tournage, des origins à l'an Mil. Actes du Colloque de Niederbronn, octubre 2003*. Edición de M. Feugère y J. C. Gérold. Montagnac, pp. 53-70.

BLÁZQUEZ, J. M.ª (1968): *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente.* Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

CALLEJO-CARBAJO, A. (2011): «En el centenario de su nacimiento. Carlos Callejo y la Arqueología», *Ars et Sapientia,* 36, pp. 15-57.

CALLEJO, C., y BLANCO, A. (1960): «Los torques de oro de Berzocana (Cáceres)», *Zephyrus,* XI, pp. 250-255.

ENRÍQUEZ, J. J. (1991): «Apuntes sobre el tesoro del Bronce Final llamado de Valdeobispo», *Trabajos de Prehistoria*, 48, pp. 215-224.

– (2017) «Tesoros que se fueron. Piezas áureas del Calcolítico y Edad del Bronce que emigraron de Extremadura», *Historias de Tesoros, Tesoros con Historia*. Edición de A. Rodríguez, I. Pavón y D. M. Duque. Cáceres, pp. 87-122.

GALÁN, E., y RUIZ-GÁLVEZ, M.ª L. (1996): «Divisa, dinero y moneda. Aproximación al estudio de los patrones metrológicos prehistóricos peninsulares», *Homenaje al profesor Manuel Fernández-Miranda. Complutum,* Extra 6-2. pp. 151-166.

HAWKES, C. F. C. (1971): «The Sintra Gold Collar. The British Museum», *Quaterly,* 35/1-4, pp. 38-50.

MEDEROS, A. (1996): «La conexión levantino-chipriota. Indicios de comercio atlántico con el Mediterráneo oriental durante el Bronce Final (1150-950 AC)», *Trabajos de Prehistoria,* 53-2, pp. 95-115.

MERIDETH, C. (1998): *An Archaeometallurgical Survey for Ancient Tin Mines and Smelting Sites in Spain and Portugal. Mid-Central Western Iberian Geographical Region 1990-1995. BAR. International Series,* 714. Oxford: Ed. Archaeopress.

Muñoz de San Pedro, M. (1970): «Las Cigüeñas», *Alcántara*, 160, pp. 10-12.

Perea, A. (1991): *Orfebrería prerromana. Arqueología del Oro*. Madrid: Ed. Caja de Madrid-Comunidad de Madrid.

– (2006a): «Espacios domésticos y relaciones de poder. Consideraciones sobre los modelos de intercambio premonetales en el Suroeste ibérico», *Economía y finanzas en el mundo fenicio-púnico de Occidente. XX Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Eivissa, 2005). Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera,* 58. Edición de B. Costa y J. H. Fernández. Eivissa, pp. 51-68.

– (2006b): «Entre la metáfora y el mito. La representación simbólica de lo femenino en la sociedad ibérica», *MARQ, Arqueología y Museos*, 01, pp. 49-68.

Rodríguez, A.; Duque, D. M., y Pavón, I. (2017) «El Tesoro de Berzocana: los rastros del hallazgo», *Homenaje al prof. Dr. D. Fernando Serrano Mangas. Norba. Revista de Historia*, 27-28 (2014-2015), pp. 21-61. Este mismo artículo en *Historias de Tesoros, Tesoros con Historia*, Edición de A. Rodríguez, I. Pavón y D. M. Duque. Servicio de Publicaciones de la UEX-G.I. PRETAGU, Cáceres, pp. 125-200.

Rodríguez, A.; Ortiz, P.; Pavón, I., y Duque, D. M. (2014): *El Tiempo del Tesoro de Aliseda, I. Historia e historiografía del hallazgo*. Cáceres: Tagus.

Rodríguez, A.; Pavón, I.; Duque, D. M.; Ponce de León, M.; Hunt, M., y Merideth, C. (2013): «La explotación tartésica de la casiterita entre los ríos Tajo y Guadiana: San Cristóbal de Logrosán (Cáceres)», *Trabajos de Prehistoria,* 70-1, pp. 95-113.

Rodríguez, A.; Pavón, I.; Merideth, C., y Juan, J. (2001): *El Cerro de San Cristóbal, Logrosán, Extremadura, Spain. The archaeometallurgical excavation of a Late Bronze Age tin-mining and metalworking site, BAR International Series,* 922. Oxford: Ed. Archaeopress.

Roso de Luna. M. (1901): «Ruinas protohistóricas de Logrosán, Santa Cruz y Solana de Cabañas», *Revista de Extremadura,* año III, n.º XXIV, pp. 249-255.

– (1909): «La Cueva de los Maragatos», *Revista de Extremadura,* tomo XI, pp. 111-124.

Ruiz-Gálvez, M.ª L. (1984): *La Península Ibérica y sus relaciones con el círculo cultural atlántico.* Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid.

– (1989): «La orfebrería del Bronce Final. El poder y su ostentación», *El oro en la España prerromana. Revista de Arqueología,* Extra 4, pp. 46-57.

– (1992): «La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la protohistoria de la Península Ibérica», *Spal,* 1, pp. 219-252.

– (2003): «Investigating weight systems in Nuragic Sardinia», *The problem of Early Tin. Actes of the XIVth UISPP Congress, University of Liège, Belgium, 2-8 September 2001. BAR International Series,* 1199. Edición de F. Lo Schiavo y A. Giumlia-Mair. Oxford, pp. 149-157.

– (2013): *Con el fenicio en los talones. Los inicios de la Edad del Hierro en el Mediterráneo*, Barcelona: Ed. Bellaterra-Arqueología.

– (2014): «The Atlantic Iberia: a Threshold Between East and West», *Iberia. Protohistory of the Far West of Europe. From Neolithic to Roman Conquest*. Edición de M. Almagro-Gorbea. Burgos: Ed. Universidad de Burgos y Fundación Atapuerca, pp. 161-180.

Sos, V. (1977): «Los hallazgos prehistóricos de Logrosán (Cáceres)», *Revista de Estudios Extremeños*, XXXIII-2, pp. 261-286.

Torres, M. (2002): *Tartessos. Bibliotheca Archaeologica Hispana,* 14. Madrid: Ed. RAH.

– (2012): «La precolonización en Extremadura», *El río Guadiana en el Bronce Final. Sidereum Ana II. Anejos de AEspA,* LXII. Edición de J. Jiménez Ávila. Madrid: CSIC, pp. 455-474.

Valadés, J. M. (2008): «La etapa del Conde de Canilleros y Carlos Callejo en el Museo de Cáceres», *…En delicada forma… 75 años del Museo de Cáceres en la Casa de las Veletas*. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, pp. 45-62.

– (2011): «Carlos Callejo, conservador del Museo de Cáceres (1955-1970)», *Alcántara,* 74, pp. 31-50.

Monedas grecorromanas de Egipto y del Próximo Oriente Antiguo del Museo Bíblico Oriental de León

Greco-Roman coins from Egypt and the Near East of the Museo Bíblico Oriental de León

María Celia Ropero Serrano (mariacelia46@yahoo.es)
Instituto Bíblico y Oriental

Resumen: El Museo Bíblico y Oriental de León conserva entre sus fondos una colección numismática grecorromana procedente de Egipto y Próximo Oriente Antiguo, que ha sido estudiada por los alumnos de lengua griega del Instituto Bíblico y Oriental de León. El conjunto de monedas está datado entre los años 332 a. C. al 408 d. C. La colección está compuesta por 36 monedas pertenecientes a los períodos ptolemaico, griego, romano y al periodo bizantino.

Palabras clave: Monedas grecorromanas. Egipto. Próximo Oriente Antiguo. Museo Bíblico y Oriental de León.

Abstract: The Museo Bíblico y Oriental de León preserves among its heritage a Greco-Roman numismatic collection proceeding from Egypt and the Ancient Near East, which has been studied and analyzed by the Ancient Greek-language students of the Biblical and Oriental Institute of Leon. The set of coins is dated from the years 332 a. C. to 408 d. C. The collection consists of 36 coins belonging to the Ptolemaic period, to the Greek, to the Romanand to the Byzantine period.

Keywords: Greco-Roman coins. Egypt. Ancient Near East. Museo Bíblico y Oriental de León.

Caraterísticas generales de las monedas

El Museo Bíblico y Oriental de León conserva entre sus fondos una colección numismática grecorromana procedente de Egipto y Próximo Oriente Antiguo, que ha sido estudiada por los alumnos de lengua griega M. J. Meñika, M. Bazal, M. Á. Domínguez, S. Arguedas, F. Santamarta, J. A. Mateos, M. Leal, M. Fanego, J. Reguera y con la colaboración de R. Puelinckx. El trabajo ha sido dirigido por la Dra. M. L. Mangado, la Dra. M.ª C. Ropero y F. Antonovich. El conjunto de monedas está datado entre los años 332 a. C. al 408 d. C. La colección la componen 36

monedas. Cuatro son del periodo ptolemaico, veintidós del periodo romano, una del período bizantino y nueve de cecas griegas. Están acuñadas en bronce y plata procedentes en cecas de ciudades situadas fundamentalmente en Mediterráneo Oriental: Macedonia, Tesalia, Tesalónica, Samotracia, Creta, Tracia, Alejandría, Cirene, Pafos, Ponto, Roma, Irenépolis, Cizico, Ticino, Nicomedia, Heraclea, Constantinopla y Antioquía.

Los Ptolomeos, con capital en Alejandría, tenían acceso a minas de oro y cobre en Egipto, pero no a la plata. Este metal procedía principalmente de Asia Menor. Tras diversas guerras, Ptolomeo II perdió Siria y Palestina, y como consecuencia, el monopolio de extracción de este metal noble para la acuñación monetaria.

En aquella época, Sierra Morena y la actual zona de Cartagena -dominada por los cartagineses- era la principal zona de abastecimiento de plata a Alejandría. Tras la derrota de Cartago por Roma en el 206 a. C., se suspendió el aporte argentario de Hispania a Egipto, lo que produjo un colapso en la acuñación de monedas de plata ptolemaicas.

Las monedas que se han estudiado presentan un buen estado de conservación y las leyendas son aún legibles. Cada ficha recoge todos los datos referentes al peso, medidas, ceca, época, leyenda y el rey o emperador romano representado en la moneda.

Las monedas ptolemaicas llevan la cabeza de su fundador, Ptolomeo I o Sóter, en su anverso. En el reverso la representación tradicional del principal dios de la ciudad, el águila, relacionada con el dios Zeus. En la iconografía de las monedas se incorporaron las imágenes de los dioses griegos.

En su iconografía se hacen presentes las tradiciones egipcias y ptolemaicas, así como la imagen imperial gestada desde Roma. Durante tres siglos de acuñación monetaria, vemos las representaciones de dioses egipcios, divinidades sincréticas creadas por los Ptolomeos, personificaciones al más puro estilo romano, animales mitológicos y reales, tipos arquitectónicos, etc. La característica más representativa de la amonedación greco-imperial de Alejandría es su forma de datación, que consiste en el signo demótico L, que significa año, seguido del año del reinado del emperador que ordena la emisión con la numeración expresada en griego. De esta forma LA (alfa) significa «año 1», LB (beta) «año 2», y así sucesivamente. Muy pronto también se deja notar en la moneda la concepción divina que se tiene en Egipto del emperador. Claudio I acuña diversas series en las que sus esposas aparecen representadas como Deméter, la diosa de la agricultura.

2. Faraones y emperadores pertenecientes a las monedas

Los reyes y emperadores representados en esta colección fueron acuñadas en tiempos de diversos gobernadores ptolemaicos y romanos en Egipto y Próximo Oriente:

Los soberanos ptolemaicos son: Alejandro Magno, Ptolomeo V y Cleopatra I, Ptolomeo X, Cleopatra III, Cleopatra VII.

Los gobernantes romanos son: Octavio Augusto, Publio Licinio Valeriano, Marco Aurelio Probo, Marco Aurelio Numeriano, Cayo Aurelio Valerio Diocleciano, Marco Aurelio Valerio, Valerio Liciniano Licinio, Constantino II (Flavio Claudio), Constancio II (Flavio Julio) y Flavio Arcadio.

2.1 Tabla de soberanos ptolemaicos que aparecen acuñados en las monedas

ALEJANDRO, EL MAGNO (332-305 a. C.)

- Sube al trono de Macedonia a los 20 años en el 336 a. C. y en 13 años conquista el Imperio Persa.
- En el 332 a. C. Llega a Egipto como liberador del yugo persa y funda Alejandría. Viaja al oasis de Siwa para consultar el oráculo de Amón que le afirma su origen divino y se embiste faraón.
- A su muerte se divide el Imperio macedonio en Satrapías. El general Ptolomeo Lago, amigo de Alejandro se proclama rey de Egipto.

PTOLOMEO V, EPÍFANES (203-181 a. C.)

- Hijo de Ptolomeo IV. Casado con Cleopatra I
- Quinta guerra Siria: pérdida de Celesiria, Judea y los dominios egeos de Asia Menor.
- Revuelta nacionalista en el Alto Egipto y en el Delta.
- Se corona soberano en Alejandría y en Menfis, recuperando la tradición faraónica de entronización.
- Restitución de los favores a los templos y sacerdotes con la exención de tasas.

PTOLOMEO X, SOTER II, LÁTIRO (116-107 y 88-80 a. C.)

- Hijo de Ptolomeo VIII y Cleopatra III.
- Luchas intestinas dinásticas.
- Casado con Cleopatra IV y Cleopatra V Selene.
- Represión de una nueva revuelta nacionalista en la Tebaida.

CLEOPATRA III, EVERGETES (161-101 a. C.) Reina de Egipto de 142-101 a. C.

- Hija de Ptolomeo VI, Filometor, y de Cleopatra II.
- Se casa en 142 a. C. con su tío Ptolomeo VIII Evergetes II, con el que tiene cinco hijos: Ptolomeo IX Soter II Latiros, Ptolomeo X Alejandro, Cleopatra IV y Cleopatra Selene I.

CLEOPATRA VII, FILOPATOR (51-30 a. C.)

- César tras afianzar su poder en diversas regiones del Imperio Romano, llega a Egipto detrás de Pompeyo, que había sido asesinado.
- Apoyada por César, consigue el trono tras la muerte de su hermano.
- La reina, unida sentimentalmente a Cesar, viaja por el Nilo hasta Nubia y nace su hijo Cesarión.
- Se impone el calendario solar en todo el Imperio con la corrección de los años bisiestos.
- Introducción pública del culto a Isis en Roma.
- Viajes de la reina a Roma con su hijo Cesarión.
- Encuentro en Siria con el lugarteniente de Cesar, Marco Antonio, que domina el Imperio Romano de Oriente.
- Marco Antonio, enamorado de la reina, tienen varios hijos.
- Entrega de Marco Antonio a Egipto el dominio de Chipre, Fenicia y Creta lo que lleva al enfrentamiento bélico entre Roma y Egipto.
- Roma impone el dominio sobre Egipto y suicidio de Marco Antonio.
- Suicidio de Cleopatra.

2.1 Tabla de soberanos ptolemaicos que aparecen acuñados en las monedas

OCTAVIO AUGUSTO (27 a. C.-14 d. C.)

-Hijo de Cayo Octavio Turino y de Hacia (Atia).
-Se convirtió en heredero de Julio César tras la muerte de éste. Un año después, en 43 a. C. conformó junto a Marco Antonio y Lépido una dictadura militar conocida como el Segundo Triunvirato.
-Con la desaparición del Segundo Triunvirato, Octavio restauró los principios de la República, con lo que el poder gubernamental pasó a establecerse en el Senado aunque en la práctica él retendría su poder autocrático.
-El mandato de Augusto inició una era de paz relativa conocida como la Paz Romana o Pax Augusta, en su honor. El mes de Agosto, conocido hasta ese momento como sextilis recibió su nombre actual en honor a Augusto.

TRAJANO, MARCO VLPIO (53-117)

- Fue el primer emperador de origen hispánico. Inició la tradicionalmente llamada dinastía Antonina
- El 27 de enero del año 98 sucedió tras su muerte al emperador Nerva.
- Como administrador civil, Trajano es conocido sobre todo por su amplio programa de construcción de edificios públicos.

PUBLIO LICINIO VALERIANO (253-260) – Predecesor Emiliano y sucesor Galieno. – Valeriano proclama un Edicto de persecución al culto cristiano. Las motivaciones de Valeriano fueron las de subsanar en parte el déficit estatal con los bienes de los cristianos, Edicto de 257. Fruto de este Edicto fueron martirizados en roma los Papas Esteban y Sixto II, sus diáconos Agapito y San Lorenzo.
MARCO AURELIO PROBO (276-282) – Predecesor Floriano y sucesor Caro. – A la muerte de Tácito en Asia Menor, las tropas sirias eligieron emperador a Marco Aurelio Probo mientras que en Italia era nombrado el prefecto del pretorio, Annio Floriano. Los dos ejércitos se enfrentaron en Asia resultando vencedor Probo. – Probo separó de manera drástica el poder civil del militar.
MARCO AURELIO NUMERIANO (283-284) – Hijo de Marco Aurelio Caro. Su predecesor fue Caro y el sucesor Diocleciano. – La muerte repentina de Caro convirtió a sus hijos Numeriano y Carino en los nuevos emperadores de Roma.
CAYO AURELIO VALERIO DIOCLECIANO (284-305) – Predecesores Numeriano y Carino y sucesor Constancio Cloro y Galerio. – Tras la muerte de Caro y su hijo Numeriano en campaña en Persia, Diocleciano fue nombrado emperador por el ejército. – Diocleciano nombró a Maximiano co-emperador, otorgándole el título de Augusto de occidente en 285. En 293 nombró a Galerio y a Constancio como césares. Este nuevo régimen conocido como la tetrarquía, implicaba que el gobierno del Imperio se repartía geográficamente entre los cuatro gobernantes. – Las reformas de Diocleciano cambiaron de forma fundamental la estructura del gobierno imperial y ayudaron a estabilizarlo económicamente y militarmente. – Fue el primer emperador en abdicar en el 305.
MARCO AURELIO VALERIO (286-305; 307-308) – Su predecesor es Numeriano y su sucesor Constancio Cloro y Galerio. – Compartió el cargo de augusto con Diocleciano, co-emperador y emperador senior, político creador de la tetrarquía y combatió a los piratas moros de la península. – Por orden de Diocleciano abdicó en el 305 pasando el título de augusto a Constancio – En 306 tomó de nuevo el título de augusto y apoyó la rebelión de su hijo Magencio en Italia. – En el concilio de Carnuntum celebrado en 308, Diocleciano y Galerio obligaron a Maximiano a renunciar a sus pretensiones imperiales. Dos años después, intentaría hacerse con el poder. Fue capturado en Marsella y se suicidó por orden de Constantino.
VALERIO LICINIANO LICINIO (308-324) – Predecesor Severo y sucesor Constantino I. – Después de la muerte de Flavio Valerio Severo, Galerio dio a Licinio el título de Augusto en el Occidente en 308 y le encargó las provincias de Iliria, Tracia y Panonia – Tras la muerte de Galerio en 311, Licinio compartió el imperio entero con Maximino Daya. – Proclamó el Edicto de Milán, que devolvió posesiones despojadas de las comunidades cristianas. – En 324 Constantino declaró la guerra contra Licinio derrotándolo en la batalla de Adrianópolis.
CONSTANTINO II, FLAVIO CLAUDIO (337-340) – Predecesor Constantino I el Grande y sucesor Constancio II y Constante. – Después de la muerte de su padre en 337, Constantino II se convirtió en emperador junto con sus hermanos Constancio II y Constante. – Estuvo implicado en la lucha entre las diversas corrientes cristianas. – Constantino II liberó al obispo Atanasio de Alejandría, defensor de la ortodoxia.
CONSTANCIO II, FLAVIO JULIO (337-361) – Hijo de Constantino I el Grande y de Fausta, hija del emperador Maximiano y Eutropia. – Predecesor Constantino I el Grande y sucesor Juliano. – Pleno co-emperador 337 a 361 con Constante y Constantino II, dinastía Constantiniana. – En el año 340, los hermanos de Constancio se enfrentaron en las provincias occidentales del Imperio, en ella Constantino II murió y dejó a Constante como gobernador del oeste hasta que fue asesinado en 350 por el usurpador Magencio. Constancio II no aceptó a éste como regente y lo derrotó.
FLAVIO ARCADIO (395-408) – Hijo de Teodosio I y Aelia Flacila, nacido en Hispania – Predecesor Teodosio I y sucesor Teodosio II – Su padre lo declaró co-augusto de Oriente en 383.

3. Catálogo de monedas

– Identificación: AE 3 de Casandro (ceca: Macedonia).
  Anv.: busto a derecha de Heracles tocado con piel de león. Rev.: jinete a derecha con brazo en alto; campo: monograma.
  Datación: 305-297 a. C.
  Peso: 5,8 gr; eje: 7 h
  Diámetro: 18,5/19,0 mm
  Material: bronce
  Referencia: SNG Cop 1142

– Identificación: AE4 de Larissa (ceca: Tesalia)



Fig. 1. AE 4 de Larissa (Tesalia). Anverso.



Fig. 2. AE 4 de Larissa (Tesalia). Reverso.

  Anv.: busto de la ninfa Larissa a derecha con el cabello recogido y pendiente. Rev.: caballo pastando a derecha; leyenda [Λ]ΑΡΙ / Σ]ΑΙ[ΩΝ].
  Datación: IV-II a. C.
  Peso: 2,6 gr; eje 9 h
  Diámetro: 14,5/15,5 mm
  Material: bronce
  Referencia: BMC 89; Rogers 191; SNG Cop 14

– Identificación: AE 4 (ceca: Tesalónica)
  Anv.: Jano bifronte. Rev.: dos centauros encabritados sujetando una rama, de espaldas.
  Datación: IV-III a. C.
  Peso: 2,6 gr; eje 2 h
  Diámetro: 1,48/1,51 cm
  Material: bronce
  Referencia: SNG Cop 370-71

- Identificación: AE 3 (ceca: Samotracia)
  Anv.: busto de Atenea con casco corintio a derecha. Rev.: Cibeles sedente a izquierda con cetro y crátera / ΣΑ-ΜΟ en el campo izquierdo, [Π] ΥΘ [Ο] en el derecho.
  Datación: IV-I a. C.
  Peso: 5,4 gr; eje: 11 h
  Diámetro: 16,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: Moushmov 5603; SNG Cop 999

- Identificación: AE 3 de Casandro (ceca Macedonia)
  Anv.: busto a derecha de Heracles tocado con piel de león. Rev.: jinete a derecha con brazo en alto; campo: monograma.
  Datación: 305-297 a. C.
  Peso: 5,8 gr; eje: 7 h
  Diámetro: 18,5/19,0 mm
  Material: bronce
  Referencia: SNG Cop 1142

- Identificación: AE 4 de Lappa (ceca: Creta)
  Anv.: bucráneo con el cuerno izquierdo hacia arriba y el derecho hacia abajo. Rev.: lambda mayúscula.
  Datación: IV-I a. C.
  Peso: 1, 6 gr; eje 12 h
  Diámetro: 10,8/10,8 mm
  Material: bronce
  Referencia: Sv 8; SNG Cop 480

- Identificación: AE 3 de Cardia (ceca: Tracia)
  Anv.: busto de Deméter o Perséfone a izquierda. Rev.: león pasante a izquierda sobre una punta de lanza; leyenda: ΚΑΡΔΙΑ.
  Datación: 317-289 a.C.
  Peso: 6,9 gr; eje 4 h
  Diámetro: 19,9/19,2 mm
  Material: bronce
  Referencia: BMC 1; SNG Cop. 862

- Identificación: AE4 de Alejandro Magno (ceca: Alejandría)
  Rev.: busto de Heracles a derecha con piel de león. Rev.: clava; arco y carcaj (las armas de Heracles); leyenda: ΑΔΕΞΑΝΔΡΟΥ.
  Datación: 332-332 a. C.
  Peso: 6,3 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 13,7/13,3 mm
  Material: bronce
  Referencia: Price 275

– Identificación: AE 1 de Ptolomeo V y Cleopatra I (ceca: Alejandría)
Anv.: busto de Cleopatra I a derecha como Isis, con diadema de gavillas. Rev.: águila estante a izquierda sobre haz de rayos / ∏ΤΟΛΕΜΑΙΟΥ–ΒΑΣΛΕΩΣ Ω.
Datación 204-180 a. C.
Peso: 19,5 gr; eje: 11 h
Diámetro: 27,9/27,2 mm
Material: bronce
Referencia: Sv 1234; SNG Cop 247





Fig. 3. AE 3 de Ptolomeo V y Cleopatra I (Alejandría). Anverso.

Fig. 4. AE 3 de Ptolomeo V y Cleopatra I (Alejandría). Reverso.

– Identificación: AE4 de Cleopatra III y Ptolomeo IX (ceca: Cirene)
Anv.: Posible busto de Zeus-Amón a derecha. Rev.: tiara de Isis / leyenda ilegible, [∏ΤΟΛΕΜΑΥΟΥΒΑΣΙΛΕΟΥΣ
Datación: IV-III a. C.
Peso: 2,3 gr; eje: 12 h
Diámetro: 15,1/13,2 mm
Material: bronce
Referencia: Sv 1845; Buttrey 378-410; Noeske 392-94; SNG Cop 685-90

– Identificación: AE 1 tetradracma de Ptolomeo X (ceca: Pafos)





Fig. 5. Tetradracma de Ptolomeo X (Pafos). Anverso.



Fig. 6. Tetradracma de Ptolomeo X (Pafos). Reverso.

Anv.: busto diademado a derecha de Ptolomeo I Soter. Rev.: águila estante sobre haz de rayos a izquierda / ∏ΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ / campo: LK en la parte izquierda y ∏A en la parte derecha.
Datación: año 20, 95-94 a. C.
Peso: 12,7 gr; eje: 11 h
Diámetro: 24,6/24,1 mm
Material: plata
Referencia: Sv 1680; SNG Cop 369; Noeske 322; DCA 68



Fig. 7. AE 4 de Cleopatra VII y Antíoco VIII Grifo (Antioquía). Anverso.



Fig. 8. AE 4 de Cleopatra VII y Antíoco VIII Grifo (Antioquía). Reverso.

- Identificación: AE 4 de Cleopatra VII y Antíoco VIII Grifo (ceca: Antioquía)
  Anverso: busto femenino a derecha con un modio encima. Reverso: candelabro con lámpara / Leyenda en el campo: ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ - ΚΑΙ [Β] ΑΣΙΛΕΟΣ - [ΑΝ] ΤΙΟΧ [ΟΥ]; campo: L AP (invertida)P.
  Datación: año 51-30 a. C.
  Peso: 3,0 gr; eje: 2 h
  Diámetro: 15,1/13,7 mm
  Material: plata
  Referencia: BMC 16

- Identificación: AE3 de Amisos (ceca: Ponto)
  Anv.: busto de Ares con yelmo a derecha. Rev.: espada envainada con la correa colgando a la derecha; leyenda ΑΜΙ–ΣΟΥ.
  Datación: 120-63 a. C.
  Peso: 7,2 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 20,3/20,3 mm
  Material: bronce
  Referencia: BMC 13

- Identificación: AE 4 didalco de Octavio Augusto I (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha de Octavio Augusto / [Λ]. Rev.: cocodrilo pasante a derecha / campo: LI (año 10, 49-50 d.C.).
  Datación 31 a. C.-14 d. C.
  Peso: 2 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 13,6/14,5 mm
  Material: bronce
  Referencia: Geissen 97; Dattari 161; RPC I 5178

- Identificación: AE 1 sestercio de Trajano (ceca: Roma)
  Anv.: busto laureado a derecha / [IMP NERVA CAES TR]AI[A]N A[VG GERM P M]. Rev.: Pax sedente a izquierda con ramo en brazo derecho y cetro en el izquierdo / leyenda ilegible [¿TR POT - COS II P P?] / Exergo: SC.
  Datación: 98-117
  Peso: 22,4 gr; eje 7 h
  Diámetro: 33,0/33,2 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC II, 401

- Identificación: AE 3 tetradracma de Valeriano (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / ΑΚΠΛΙΟΥΑΛΕΡΙΑΝΟC EV EV C. Rev.: Eirene / Pax estante a izquierda con rama de olivo y cetro / LΓ en el campo
  Datación: año 3, 253-260
  Peso: 11,7 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 21,5/22,2 mm
  Material: bronce
  Referencia: Dattari 5750; Emmett 3708; Geissen 2859

- Identificación: AE 1 de Valeriano I (ceca: Irenópolis)
  Anv.: Busto radiado, drapeado y con coraza a derecha / AVT K ΠΛΙ ΟΥΑΛΕΡΙΑΝΟC / contramarca. Rev.: Hygieia con pátera y Asclepio con un bastón con una serpiente enroscada, estantes y afrontados / ΙΡΗΝΟΠΟ-ΛΙΤΟΝ.
  Datación: 253-268
  Peso: 17,2 gr; eje: 8 h
  Diámetro: 27,8/27,3 mm
  Material: bronce
  Referencia: BMC 12; SNG Cop 151

- Identificación: AE 3 probable tetradracma de Probo (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / leyenda ilegible [A K M AVP ΠΡΟΒΟC CEB]. Rev.: águila estante a derecha con cabeza a izquierda y corona en el pico / [L]-B en el campo
  Datación: año 2, 276-77
  Peso: 3,3 gr; eje: 6 h
  Diámetro: 16,3/15 mm
  Material: bronce
  Referencia: Dattari 5549; Emmett 3983; Geissen 3216

- Identificación: AE 3 tetradracma de Probo (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / A K M AVP ΠΡΟ-ΒΟC CEB. Rev.: águila estante a derecha con corona en el pico y palma en el ala / campo: L-Γ.
  Datación: año 3, 277-78 d. C.
  Peso: 8,3 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 20,0/19,8 mm
  Material: bronce
  Referencia: Dattari 5562; Emmett 3981; Geissen 3129

- Identificación: AE 3 tetradracma de Probo (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado, drapeado y acorazado a derecha / [A K M] AVP ΠΡΟΒΟC CEB. Reverso: águila estante a derecha con corona en el pico / campo: L-Z.
  Datación: año 7, 281-82 d. C.
  Peso: 6,4 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 17,7/18,5 mm

Material: bronce
Referencia: Dattari 5558; Emmett 3982; Geissen 3154

- Identificación: AE 3 antoniniano de Numeriano (ceca: Cízico)
  Anv.: Busto radiado drapeado y acorazado a derecha / IMP C NVMERIANVS P F AVG. Rev.: emperador recibe una victoria de las manos de Júpiter, ambos estantes y afrontados / CLEMENTIA - TEMP / campo: S /exergo XXI.
  Datación: 283-284
  Peso: 3,4 gr; eje 12 h
  Diámetro: 19,1/18,2 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC V-2, 463

- Identificación: AE 3 tetradracma de Diocleciano (ceca: Alejandría)



Fig. 9. Tetradracma de Diocleciano (Alejandría). Anverso.



Fig. 10. Tetradracma de Diocleciano (Alejandría). Reverso.

Anv.: busto laureado y drapeado a derecha; ΑΚΟΥΑΛΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΟϹ ϹΕΒ. Rev.: Alejandría estante a izquierda con corona mural, cetro en el brazo izquierdo y el derecho extendido / campo izquierdo: LA (año 1, 284-85 a. C.).
Datación: 284-305
Peso: 8,0 gr; eje 11 h
Diámetro: 18,3/19,8 mm
Material: bronce
Referencia: Dattari 5621; Emmett 4026; Geissen 3200

- Identificación: AE3 radiado de Diocleciano, CONCORDIA MILITVM (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto radiado, drapeado y acorazado a derecha / IMP C DIOCLETIANVS P F AVG. Rev.: Emperador estante con cetro y armadura recibiendo la victoria de la de manos de Júpiter / CONCORDIA MI-LITVM / Exergo ALE / Campo: Γ.
  Datación: 287 d. C.
  Peso: 3,1 gr; eje: 6 h
  Diámetro: 18,6/19,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VI, 46a (Alexandria). Grupo I.III

- Identificación: AE 3 tetradracma de Numeriano (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / A K M A NOYMEPIANOC CEB. Rev.: Niké/Victoria avanzando a derecha con corona y palma / [ET]OY[C] / campo: LΓ.
  Datación: año 3, 284-85 d. C.
  Peso: 6,7 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 17,3/17,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: Dattari 5612; Emmett 4022; Geissen 3199; SNG Cop 966

- Identificación: AE3 radiado de Maximiano Hercúleo, CONCORDIA MILITVM (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto radiado, drapeado y acorazado a derecha / IMP C M A MAXIMIANVS P F AVG. Rev.: Emperador estante con cetro y armadura recibiendo la victoria de las manos de Júpiter / CONCORDIA MIL-ITVM / Exergo ALE / Campo: B.
  Datación: 286-305 a. C.
  Peso: 3,2 gr; eje: 5 h
  Diámetro: 20,1/20,0 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VI, 46b (Alejandría). Grupo I.III

- Identificación: AE 3 tetradracma de Maximiano Hercúleo (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / MAXIMI-ANOC CEB. Rev.: Elpis/Spes estante a izquierda sujetando flor / campo izquierdo: L / campo derecho: IA.
  Datación: año 11, 295-296
  Peso: 6,6 gr; eje 11 h
  Diámetro: 18,9/18,6 mm
  Material: bronce
  Referencia: Dattari 5888 var; Emmett 4114; Geissen

- Identificación: AE4 de Constante I, VICTORIAE DD AVVGQ NN (ceca: Tesalónica)
  Anv.: busto diademado con rosetas, drapeado y acorazado a derecha / CONSTA [NS] P F AV [G]. Rev.: dos victorias estantes afrontadas con corona y palma / [VICTORIAE] DD AVVG [Q NN] / exergo: ¿[SMT] SB?
  Datación: 306-337
  Peso: 0,9 gr; eje: 1 h
  Diámetro: 13,9/14,8 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VIII, 100, c2 (Tesalónica)

- Identificación: AE2 laureado de Galerio, GENIO IMP-ERATORIS (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto laureado a derecha / IMP C GAL VAL MAXIMIANVS P F AVG. Rev.: Genio desnudo estante a izquierda derramando líquido de una pátera, con clámide y cornucopia / GENIO IMP-ERATORIS / campo izquierdo: K; campo derecho: Γ-P/ exergo: ALE.
  Datación: 308-310
  Peso: 6 gr; eje 6 h
  Diámetro: 24,4/22,8 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VI, 105a (Alexandria), Grupo IV (i)

- Identificación: AE3 radiado de Licinio I, IOVI CONSERVATORI (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto radiado, drapeado y acorazado a derecha / IMP C VAL LICIN LICINIVS P F AVG. Rev.: Júpiter estante a izquierda con clámide sobre hombro izquierdo, victoriola en el brazo derecho y cetro en el izquierdo, águila a estante a izquierda junto a pierna izquierda, cautivo arrodillado a derecha junto a pierna derecha / IOVI CONS-ERVATORI CAESS / campo derecho X-IIΓ: / exergo: SMALA.
  Datación: 316-320
  Peso: 2.5 gr; eje: 11 h
  Diámetro: 18,6/19,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VI, 28 (Alexandria)

- Identificación: AE3 de Constancio II césar. GLORIA EXERCITVS (ceca: Constantinopla)
  Anv.: Busto laureado, drapeado y con coraza a derecha / FL IVL CONSTANTIVS NOB C. Rev.: dos soldados estantes afrontados con lanza invertida y escudo, y dos estandartes entre ellos / GLOR-IA EXERC-ITVS / exergo: CONSS.
  Datación: 330-336 d. C.
  Peso: 2,1 gr; eje: 5 h
  Diámetro: 17,2/18,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VII, 61 (Constantinópolis)

- Identificación: AE3 de Arcadio, GLORIA ROMANORVM (ceca: Alejandría)
  Anv.: busto diademado, drapeado y acorazado a derecha / D N ARCADIVS P F AVG. Rev.: emperador estante de frente con cabeza a derecha, portando estandarte y orbe / GLORIA - ROMANORVM / exergo: ALEA.
  Datación: 392-395
  Peso: 5,8 gr; eje 5 h
  Diámetro: 20,4/20,0 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC IX, 21b (Alejandría), per. VII

- Identificación: AE3 de Licinio (ceca: Ticino)
  Anverso: busto laureado y con coraza a derecha / IMP LICINIVS P F AVG. Reverso: Sol estante a izquierda con clámide y globo en el brazo izquierdo y el derecho extendido; estrella de ocho puntas en el campo izquierdo / SOLI INVI-C-TO COMITI / Exergo: P T.
  Datación: 312-315
  Peso: 2,3 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 18,5/18,6 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VII, 9 (Ticinum)

- Identificación: AE3 de Constantino I, GLORIA EXERCITVS (ceca: Nicomedia)
  Anv.: Busto a derecha con diadema de rosetas, drapeado y acorazado / CONSTANTINVS MAX AVG. Rev.: dos soldados estantes afrontados con galea, lanzas invertidas y escudos, y dos estandartes entre ellos / GLORIA EXERCITVS / exergo: SMN.
  Datación: 330-335
  Peso: 1,7 gr; eje: 12 h
  Diámetro: 17,1/17,6 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VII, 188 (Nicomedia)

- Identificación: AE4 de Constancio II, GLORIA EXERCITVS (ceca: Heraclea)
  Anv.: busto con diadema de rosetas a derecha / CONSTAN-TIVS AVG. Rev.: dos soldados estantes afrontados con galea, lanzas invertidas y escudo, y entre ellos un estandarte / GLOR-IA EXERC-ITVS / exergo: [SM] HA.
  Datación: 336-348
  Peso: 1 gr; eje 11 h
  Diámetro: 14,0/14,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: RIC VIII, 22 (Heraclea)

– Identificación: AE4 de Teodosio o Arcadio, VOT X MVLT XX (ceca indeterminada)
  Anv.: busto diademado a derecha / leyenda ilegible. Rev.: corona de laurel / VOT-X-[MV] LT-[XX]
  Datación: 378-392
  Peso: 0,7 gr; eje: 1 h
  Diámetro: 10,5/10,2 mm
  Material: bronce
  Referencia: sin determinar

– Identificación: AE 1 bronce anónimo de Romano III Argyros (ceca: Constantinopla)
  Anv.: Cristo con nimbo crucífero y Evangelio (rostro borrado) / campo: IC-XC. Rev.: cruz sobre escalones / leyenda en campo: [IC-XC]-BAS-IL[E]-BAS-IL[E]
  Datación: 1028-1041
  Peso: 9,7 gr; eje: 6 h
  Diámetro: 26,6/28,1 mm
  Material: bronce
  Referencia: SB 1823 clase 8

Recursos informáticos

http://www.tesorillo.com
http://www.wildwinds.com/moushmov/
http://www.coin.com//images/dr/svoronos_book3.htm
http://ptolemybronze.com/
http://www.ancientcoins.ca/RIC/
http://www.sylloge-nummorum-graecorum.org/SNG
https://www.beastcoins.com/Collections/KeithEmmettEgypt/KeithEmmettRomanEgypt.hm

Bibliografía

Carradice, I, y Price, M. (1988): *Coinage in the Greek World*. Londres.

Crawford, M. H. (1974): *Roman Republican Coinage*, RRC. Londres.

Dattari, G. (1901): *NumiAugg. Alexandrini.* El Cairo.

Emmett, K. (2001): *Alexandrian coins.* Munich.

Geissen, A. (1974-1983): *KatalogalexandrinischerKaisermünzen*, Köln. Colonia.

Jenkins, G. K. (1990): *Ancient Greek Coins.* Londres.

Noeske, H. Ch. (2000): *Die Münzen der Ptolemäer.* Londres.

Sear, D. R. (1978-1982): *Greek Coins and their values.* Vols. I, II, III. Londres.

Sutherland, C. H. V., y Carson, R. A. G. (1984): *The Roman Imperial Coinage.* 10 vols. Londres.

Svonoros, J. N. (1904): *Ta Nomismatatoukratous ton Ptolemaion.* Atenas.

Poole, R. S. (1883): «The Ptolemies, Kings of Egypt», Vol. 6, British Museum Catalog of Greek Coins, BMC. Londres.

Las colecciones de tejidos coptos en los Museos Bíblicos Hispanos (León y Tarragona)

Coptic textiles collection in the Hispanic Biblical Museums (León and Tarragona)

Marta Cilveti Goñi (marcilgo@hotmail.com)
Instituto Bíblico y Oriental-Facultad de Teología de Vitoria-Gasteiz

Resumen: El estudio que aquí presento deriva de una investigación de tejidos coptos conservados en el Museo Bíblico y Oriental de León y en el Museo Bíblico de Tarragona.

El total de textiles estudiados son 27. Algunos presentan decoración geométrica, vegetal, animal y humana. Están elaborados en lino, lana y seda y destacan por los colores ocres, verdes, amarillos y rojos. Datan de los siglos IV al VIII. De cada tejido se han realizado fichas descriptivas y clasificatorias con una descripción de los aspectos principales incluyendo fotografía, técnica y analítica científica.

En esta investigación colaboran técnicos del Equipo de Investigación del Centro Español de Sindología (EDICES) y el Instituto de Patrimonio y Cultura Español (IPCE).

Palabras clave: Tejidos coptos. Museos Bíblicos Hispanos.

Abstract: The work herein presented derives from an investigation of ancient Coptic textiles preserved in two museums of Spain: The Biblical and Oriental Museum in Leon and The Biblical Museum in Tarragona.

The 27 fabrics studied consist mainly in linen, wool and silk, where the colours of ocher, green, yellow and purple are highlighted. They are dated from the 4th till the 8th century. Each textile has been assigned a descriptive classification file with the characterization of the main aspects including photographs and the necessary scientific and technical analysis.

This research has included the collaboration of several experts and technicians from the Spanish Center for Sindonology (EDICES) and the Institute of Spanish Heritage and Culture (IPCE).

Keywords: Coptic Textil. Biblical Hispanic Museum.

1. Presentación[1]

El 8 de mayo del 2012 en León junto con don J. García Recio y doña M.ª Luz Mangado inicié un estudio de tejido oriental, atendiendo la colección de tejidos coptos del Museo Bíblico y Oriental (MBO). En esta publicación me centro en una parte del material a estudiar, el tejido copto decorado y sin decorar. A este fondo, gracias a don A. Muñoz se ha añadido el estudio de los tejidos coptos conservados en el Museo Bíblico de Tarragona (MBT).

El tejido nos ayuda a entender mejor toda una cultura. El tejido copto, es herencia del pasado faraónico y posee influencia del mundo helénico.

La datación de las telas pertenece a los siglos IV al VIII y se clasifican en tejidos coptos decorados y no decorados. Especialmente hacemos mención tanto al estudio del lino que posee una relación estrecha con el ritual del embalsamamiento (desarrollado por los egipcios) como a los materiales utilizados en la momificación. Hemos encontrado una importante información sobre los talleres textiles de esta época en los papiros de la ciudad de Oxirrinco.

El material ha sido inventariado, catalogado y se ha procedido también en diferentes fases a su restauración y adecuación según las necesidades.

2. Los tejidos coptos

El arte y cultura coptos se manifiesta por primera vez a mediados del siglo III durante el Egipto Romano, en el contexto de la Antigüedad Tardía. Los coptos recogen la herencia de la milenaria cultura egipcia. Las colecciones de tejidos coptos son habituales en algunos museos europeos, sin apenas hayan recibido atención, hasta este momento.

La datación presenta un problema, ya que muchos están descontextualizados. Se han hecho estudios cronológicos por radiocarbono y estudios basados en el análisis de motivos ornamentales, éste último con un fallo cronológico considerable. Un buen ejemplo a seguir, lo tenemos en la colección del Museo de Historia Natural de Colmar (Francia) con más de 300 fragmentos.

[1] Mi agradecimiento a don J. García Recio Director Museo Bíblico Oriental de León y a don A. Muñoz, director del Museo Bíblico Tarraconense por el acceso al estudio de los tejidos coptos que conservan. Agradezco igualmente a doña M.ª L. Mangado, del Instituto Bíblico y Oriental-Faculta de Teología de Vitoria la dirección de esta investigación.
Una mención especial a don J. M. García Iglesias, catedrático de Ingeniería de la Universidad de Oviedo por los estudios de analítica de los tejidos y don A. Hermosilla, médico forense, por la analítica de los restos de cabellos hallados en una bolsa copta. Igualmente agradezco la ayuda y observaciones a doña P. Borrego, restauradora de textiles del Instituto de Patrimonio Cultura Español, a doña A. Azanza, historiadora y restauradora de textil y papel, y a don J. A. Badiola, decano de la Facultad de Teología de Vitoria-Gasteiz.

2.1 La tejeduría

La elaboración de tejidos se llevaba a cabo en talleres, públicos o privados, o bien en el ámbito doméstico. En algunas tumbas se depositaron herramientas propias del oficio en recuerdo de la actividad realizada por el difunto.

Aunque no se ha podido identificar ningún telar, las representaciones de la época faraónica ofrecen imágenes muy precisas de los dos tipos básicos: el telar vertical o de alto lizo y el telar horizontal o de bajo lizo.

El aprendizaje del futuro tejedor comenzaba con los ejercicios o ensayos. Para empezar había que preparar las fibras e hilarlas. El hilado consistía en adelgazar, torcer y arrollar las fibras para obtener un hilo. El urdido consistía en preparar los hilos de la urdimbre para tensarlos sobre el telar. Una vez dispuesta la urdimbre podía comenzar el trabajo del tejedor, que iba pasando encima y por debajo de los hilos la lanzadera en la que había arrollado el hilo de trama. El entrecruzamiento de unos y otros permitía obtener un lienzo o tapiz, según la textura deseada. Tras cada paso de la lanzadera, el tejedor tenía que apretar los hilos de la trama y mantener el espaciado regular de los de la urdimbre. Para esta operación podía emplear una aguja de hueso o de madera, pero casi siempre se usaba un peine.

2.2 El teñido

En el Antiguo Egipto las telas de lino no se teñían sino que se lavaban o blanqueaban. El gusto por los tejidos polícromos se introdujo por influencia oriental. La lana, por su composición química, absorbe gran variedad de tintes. Para aplicar los tintes lo primero que se hace es el lavado de fibras textiles. El detergente era a base de natrón, potasio o plantas alcalinas junto con orina fermentada rica en amoníaco y diluida en tres partes de agua. Tras el lavado se aplicaban los mordientes, agentes fijantes que permiten que los colores se adhieran en la esencia de las fibras. Los tintes utilizados eran naturales, del mundo animal o vegetal, proporcionando colores de gran pureza. Los colores más destacados son:

1. El rojo, frecuente por su resistencia. Se obtenía de la raíz de la rubia tinctoria o garanza utilizada desde tiempos antiguos por egipcios, del jugo de algunos líquenes del Mediterráneo oriental y de los insectos quermes *(quercus coccifer)* y *kermococcus vermilio* o la cochinilla.

2. El púrpura fue el color para los tejidos de más valor. El término se aplicaba a una gran gama de matices que iban desde el carmesí rojo violáceo y un violeta intenso al azul violáceo. Se obtenía de tres moluscos *(mures brandaris, mures trunculus y púrpura haemestomos).*

3. El azul se obtenía básicamente del índigo *(indigofera argentea)* que crecía en estado salvaje en Nubia y Abisinia, *o indigogera tinctoria*, importado de la India, el colorante más extendido de la Antigüedad.

4. El amarillo se conseguía esencialmente de plantas como la gualda *(reseda luteola)*, la flor de azafrán *(crocus sativus graecus)* o la flor de la granada; siendo la gualda la más utilizada en los tejidos coptos ya que se obtenía en función del mordiente empleado, tonos desde el amarillo al anaranjado.

5. El verde se obtenía del índigo sobre un fondo amarillo indeterminado.

6. El negro resultaba del índigo matizado con garanza.

2.3. Las fibras e hilos

Como en otras culturas los materiales utilizados para las prendas eran esencialmente lino y lana. Los materiales más toscos se reservaban para otro tipo de prendas orientadas al trabajo.

La torsión del lino era en S, tanto para la trama como para la urdimbre. Esta torsión es la natural del lino cuando se seca. En caso de la lana, la mayoría de los hilos también tienen esa misma torsión en S.

El lino es la fibra egipcia por excelencia; ya se usaba en la época predinástica, desde el V milenio a. C. y cumplía un papel insustituible en la práctica del embalsamamiento. La cualidad fundamental de las fibras de lino es su resistencia y fortaleza que permite someterlas a fuertes tensiones.

La importancia del lino queda reflejada en el Edicto de Diocleciano promulgado en el año 301 d. C. El lino se producía en cinco calidades cuya denominación estaba en función de los lugares de producción o exportación mencionándose los nombres de *Scythopolis, Tarsus, Byblus, Laodicea* y Alejandría. En el período grecorromano la administración fijaba cada año la superficie agraria de lino a sembrar de manera que se controlaba la producción pero no se fijaban normas para su comercialización que debía ser libre.

La producción a gran escala de lana como material textil se produjo con los griegos en la época ptolemaica. Los papiros indican la temprana actividad de los griegos que se establecieron en Egipto, atestiguando la provisión de lana de las ovejas nativas y la importación de materia sobrante a otras regiones famosas por sus lanas, como Arabia o Etiopía. A partir de los primeros siglos de la era cristiana se empezaron a permitir las prendas de lana en templos y enterramientos. La lana es menos resistente que el lino y sus hebras son más finas, cortas y elásticas, por lo que pueden estirarse y ser sometidas. En esta época, aparece la seda, material extremadamente costoso, importado de Extremo Oriente.

2.4. El hilado

Las plantas de lino se secaban al sol, se peinaban los tallos para separar los granos y se ponían a macerar en agua caliente para aislar la fibra que después se cardaba y se disponía para hilar cuando aún estaba húmeda mediante un proceso manual en el que las fibras se estiraban para obtener cabos largos y finos. Los cabos se devanaban en ovillos y para formar hebras de dos o

más cabos en función del calibre de los hilos que se quisiesen obtener, se sometían las fibras a una torsión con lo que se hacían más resistentes. Esta operación podía llevarse a cabo sin instrumentos, enrollando los hilos entre los dedos y las palmas o entre las palmas y las rodillas; o por un huso conocido en la cuenca del mediterráneo provisto de dos discos de madera, piedra, bronce, marfil o tierra cocida en su vértice que contaba con un pequeño gancho para sujetar el hilo.

Al huso se le imprimiría un movimiento rotativo que si era en el sentido de las manecillas del reloj daba como resultado hilos con una espiral cuya forma recuerda a la barra mediana de la letra S, torsión en S. El lino previamente mojado cuando se secaba adquiría de forma natural una torsión en S lo que pudo inclinar a los hilanderos egipcios a adoptar esta torsión desde la Antigüedad (desde la dinastía XVIII ésta era una práctica habitual). Estas características no fueron ignoradas por los tejedores coptos que continuaron imprimiendo al lino una torsión en S.

El preparado de la lana para el hilado requería un proceso más sencillo que el del lino. Los hilanderos egipcios influenciados por la torsión del lino imprimían a los hilos de lana la misma torsión. Los hilos destinados a la urdimbre tenían resistencia y eran sometidos a fuerte tensión por lo que se empleaba habitualmente el lino. La rueca no fue utilizada hasta época grecorromana.

2.5. La industria textil

Las técnicas de la producción textil copta son prácticamente desconocidas. No se sabe si el diseñador y el tejedor eran la misma persona, aunque seguramente el maestro tejedor se encargaba de la ejecución de las partes más importantes del tejido, especialmente las figuras de los tejidos decorados, mientras que los asistentes se encargaban de los trabajos más rutinarios, como los motivos vegetales y geométricos de los fondos y de las borduras.

Los talleres eran de pequeñas dimensiones, de tres o cuatro personas. El tejedor estaría ayudado por su familia o aprendices. Éstos se conocen a través de los papiros donde se da cuenta de los contratos entre maestro y aprendiz para enseñarle oficio. En Egipto la división entre tejedores de lino y tejedores de lana correspondía, a grandes líneas, a la división étnica entre egipcios y griegos, pero en la época romana el predominio de tejidos mixtos de lana y lino suprimió estas diferencias. Había también especialistas en tejidos finos, de seda, de bucle, bordadores, etc.

Había talleres urbanos, controlados por el Estado, y talleres itinerantes que se desplazaban por las villas menos importantes en función de la demanda. Entre las ciudades destacan Ajmim, Antinoe, Alejandría, Oxirrinco, Damietta, Saqqara, Tebas y Asiut.

Mencionamos el testimonio de los papiros de la ciudad de Oxirrinco, ubicada en el Egipto Medio que aportan datos sobre los talleres textiles de la ciudad de los siglos III-VII: la tejeduría, tejedor, contratos, manutención, etc. Oxirrinco contaba con una población comercial importante, destacaba sobre todo por la producción de tejido. La tejeduría era uno de los oficios tradicionales de Egipto y tal vez el único en que gran parte de la mano

de obra era femenina. Según los textos encontrados, entre más de 30 aprendices registrados, tres cuartas partes eran muchachos casi todos libres y una cuarta parte eran esclavas. Los aprendices libres, una vez terminada la formación, podían trabajar por su cuenta mientras que los esclavos lo hacían para el maestro. Se realizaban contratos por un periodo de entre dos y cinco años. Era un tipo de contrato en el que se repiten una serie de elementos: la duración del aprendizaje, el lugar de residencia, la obligación de garantizar la manutención y la vestimenta, los posible estipendios concedidos al aprendiz, la sustitución de los días perdidos por ociosidad, indisciplina o enfermedad, el derecho a festivos, las penalizaciones previstas en caso de rescisión del contrato y las firmas de las partes implicadas. El aprendiz podía vivir en su propia casa o en la del maestro (quien en este caso asume la responsabilidad de alimentación e indumentaria). La elección dependía de la distancia, aunque los testimonios que nos han dejado estos contratos fueron firmados en una sola ciudad. El aprendiz podía recibir un salario, pero no necesariamente.

2.6. Iconografía

El repertorio decorativo utilizado por los tejedores egipcios era muy amplio pero estaba estrechamente vinculado a los de la pintura y el mosaico.

Los motivos decorativos geométricos y los inspirados en el mundo vegetal no dejaron de usarse, dando lugar a una gran variedad de estilos. Los motivos geométricos parecen inspirarse en los modelos de los mosaicos. Las sobrias pautas de follaje monocromas están muy cerca del mundo romano, pero en otros tejidos el mundo vegetal estalla en una abundancia de colores, sabiamente equilibrados por el tejedor. Los animales procedentes de las escenas de caza y de juegos circenses también podían ser elementos decorativos por sí mismos, a menudo acompañados de guerreros o de amorcillos estereotipados. A veces se ejecutaban con gran virtuosismo escenas de vendimia y paisajes del Nilo.

En la época que nos ocupa, podemos observar cómo conviven motivos puramente cristianos con otras formas artísticas paganas, que perduran al menos hasta el siglo v: se puede constatar que los elementos puramente decorativos, los animales, los vegetales y los barcos ornamentados se encuentran indiferentemente tanto en monumentos paganos y cristianos. Podemos concluir que entre las diferentes escenas se nos presenta ornamentación vegetal, geométrica y figurada.

1. Entre la ornamentación vegetal tenemos: flor de loto en capullo o abierta (símbolo del país y de la fertilidad), la granada (de origen asirio, asociado a la fertilidad), la hoja de parra con racimos y roleos (asociados anteriormente a Osiris y Dionisios, en época cristiana adquieren un simbolismo eucarístico), hojas cardiáceas (en su origen una rama de laurel o flores de loto encadenadas, aluden a la brevedad de la vida), ramas festonadas, el árbol de la vida (paraíso), palmetas, hojas con nervaduras, rosetas, cestos de flores, jarrones o cráteras de las que surgen ramas (los ríos del Paraíso).

2. La ornamentación geométrica: meandros, octógonos entrelazados, círculos, trenzados, diseños cruciformes…

3. La ornamentación figurada ocupó un puesto destacado. Parte proviene del mundo clásico y se representan animales solitarios o en reposo: el león (fuerza y poder), la liebre (prudencia y resurrección), gacelas y cabras (agilidad), perros (obediencia), el ciervo (emblema del hombre que se deja seducir), el buey (el sosiego), el caballo, a veces alado (personifican los santos caballeros), el centauro (símbolo del bien y del mal). Entre las aves: la paloma (el alma), el pavo (Cristo y la inmortalidad), las ocas y gansos a veces con amorcillos (tránsito de alma a la otra vida), el ibis (ataca las fuerzas del mal). Las aves y pájaros pueden aparecer entre roleos vegetales que simbolizan el Paraíso; cuando picotean sus ramas se asocian a la eucaristía. Los peces asociados a Cristo y al milagro de los panes y peces. Los delfines, muy comunes en la iconografía clásica, llevaban el alma a los Campos Elíseos.

4. La figura humana era variada: bailarinas en escenas bucólicas, orantes, guerreros… Hay muchas escenas mitológicas que se confunden a causa del sincretismo religioso. También hay escenas de género de la vida nilótica como caza y pesca.

Más raramente hallamos escenas del Antiguo Testamento como el ciclo de José, el profeta Jonás y la ballena, Daniel en el foso de los leones y el sacrificio de Isaac. Entre las imágenes del Nuevo Testamento, Cristo, la Virgen, la Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos. Son habituales santos caballeros, San Jorge, San Mercurio, San Pacomio…

Las escenas de orantes es una iconografía de las más repetidas del arte paleocristiano, también intervienen en el arte textil copto. Generalmente los orantes llevan copas, cruces, símbolos del martirio, el *anj.*

Sin duda hemos de pensar que los motivos decorativos de los textiles no simplemente tenían un carácter ornamental. Siguiendo con las creencias religiosas de época faraónica, muchos símbolos actuaban como verdadero talismán contra el mal.

2.7. Instrumentos y técnicas

Aunque nos han llegado numerosos ejemplos de los pequeños utensilios usados por el tejedor (husos, torteras, peines), hasta el momento no se ha identificado ningún telar.

Es probable que en Egipto, en el período que nos ocupa, se utilizaran por lo menos tres tipos. No hay duda de que se usaba el telar vertical, manejable y muy adecuado para la elaboración de tapicerías que aparece representado en algunas pinturas de comienzos del Imperio Nuevo (hacia el 1500 a. C). El telar horizontal se utilizaba desde tiempos inmemoriales, no obstante, algunos hallazgos de los yacimientos ptolemaicos y romanos nos indican que también se usaba el telar de pesas.

Existía otra técnica que permitía obtener mucha más fluidez y una asombrosa precisión: la tapicería, el sistema más empleado para decorar las piezas textiles de la época. La ornamentación podía basarse también en un único color, que normalmente se elegía entre las gamas de los azules y los púrpuras. En este caso, el tejedor usaba algunas técnicas específicas

para delimitar los detalles. Por ejemplo, en la técnica de la lanzadera volante, se pasaba un hilo muy fino por la superficie del tejido para trazar los detalles de los ropajes, los rostros o para crear una ornamentación geométrica completa. Para conseguir un tercer efecto con solo dos colores (el blanco del lino y una lana teñida), el tejedor usaba la batería de colores: en este caso alternaba una trama clara con otra oscura, que normalmente se reservaba para los fondos.

Un tipo de telar más complejo, con un sistema de selección de hilos de urdimbre, muy evolucionado, permitía crear tejidos de dos tramas: los taquetés y los samitos. Los taquetés de lana eran gruesos y resistentes, adornados con motivos más o menos grandes, pero siempre repetidos. Se usaban para forrar almohadas y colchones. El samito es un tejido con tramas complementarias; las tramas de decoración forman a la vez el efecto y la base del tejido. Se trabaja con una urdimbre de ligadura y otra de base y con tramas múltiples.

La confección en telar de tablillas, técnicamente un entrelazamiento, permitía crear cintas finas que se añadían a las prendas, pero también combinarlas con gruesos tejidos de bucle de lana teñida para formar rodetes a los que se cosía un velo para formar un tipo de tocado femenino bastante extendido.

Con el trenzado en *sprang* se elaboraba un tipo de tejido sin hilos de trama: la urdimbre se montaba sobre un marco y se trenzaba con los dedos. Para cerrar el entrecruzamiento, al final de la labor se pasaba un cordoncillo por el centro de la tela. Seguramente fueron los griegos quienes lo introdujeron en Egipto en la época ptolemaica ya que esta técnica era desconocida para los egipcios.

La mayoría de los tejidos coptos están trabajados en técnica de tapiz, técnica ya documentada en el reinado de Tutmosis IV (1419-1386 a. C.) Bajo el reinado de Tutanjamon (1334-1325 a. C.) encontramos ejemplares, pero era poco usual.

Los ejemplares más antiguos hallados hasta ahora que se suelen citar como antecedentes directos de los coptos son unos fragmentos de Siria (Palmira y *Doura Europos)* fechados en los siglos II-III. Los nuevos diseños y elementos decorativos llegan del este a través de Siria y de Persia. Los primeros tejidos que se trabajaron en Egipto fueron en lino y lana a la vez y en técnica de tapiz, fechados alrededor del 250-300 d. C. y no fueron producidos a gran escala hasta entrado el siglo III.

Para pasar de la base de lino a la decoración siempre en lana, los coptos continuaban trabajando en tafetán pero también es muy frecuente encontrar un derivado llamado *lousine* con el que se consigue pasar más fácilmente la trama de lana. Este tipo de decoración que destaca por una perfecta ejecución técnica, una gran habilidad en tintura y una gran riqueza de diseños, se presentaba en momentos determinados en forma de cuadrado-*tábula*, círculo-*orbículus* o banda longitudinal-*clavus* repartido de diferente manera en la indumentaria y ajuar doméstico.

Lo que nos resulta especialmente impresionante es que no hay ningún tejido idéntico entre sí. El tejedor seguía unas pautas, unos modelos y modas pero gracias a la técnica de tapiz, tenía una gran libertad a la hora de diseñar y crear diseños individuales.

Los procedimientos a seguir en esta técnica era muy variados: incurvar la trama por motivos de diseño (*duites courbes*), alternar dos o más tramas de colores diferentes para crear la sensación de otro color (*battage de couleurs*); trabajar con la llamada *navette* volante de manera que la trama se desplace dando vueltas uno o más hilos de urdimbre *(arrondiment*) en sentido de la trama, o (*ressaut*) en sentido de la urdimbre o bien hacer girar la trama en espiral alrededor de un hilo de urdimbre (*guimpage)*.

2.8. Los tejidos en mobiliario

Los tejidos de mobiliario tenían un papel importante en la decoración doméstica, como un símbolo de estatus de los propietarios. Colgaduras murales, cortinas, colchas y manteles cubrían, adornaban y alegraban unos espacios relativamente pequeños. Sin embargo, no es fácil identificar la utilización exacta de algunas piezas. Gracias a las representaciones presentes en mosaicos y pinturas, sabemos que algunos ornamentos se usaban para los tejidos de mobiliario, pero también para los chales. La tela de mobiliario era esencialmente sábanas, trapos y cojines. Los cojines pueden aparecer tanto en el ámbito funerario como en la vida doméstica.

2.9. La vestimenta

La vestimenta consta de dos prendas principalmente: la túnica y el manto. Es muy difícil encontrar piezas enteras. Los llevaban hombres, mujeres y niños.

Su forma y patrón principalmente era en forma de cruz abierta en la zona de la cabeza. Otro formato utilizado era la combinación de tres piezas: la delantera, la trasera o espaldera y la zona superior formada por el cuello, la pechera y las mangas encajadas en las otras dos piezas. En los hombres la túnica llegaba hasta las rodillas y en las mujeres bajaba hasta los pies. En ambos casos los dos portaban un cinturón anudado a la cintura. Las mangas eran cortas o largas. En caso de las túnicas de una sola pieza, el tejedor empezaba tejiendo una manga, ampliaba a la urdimbre para tejer el cuerpo y volvía a estrecharla para tejer la segunda manga. El tejido obtenido se doblaba por la mitad y se cosía en las mangas y en los lados. La abertura para la cabeza se podía prever durante el proceso de tejido, o bien recortarse una vez terminada la prenda.

La túnica se confeccionaba en tres partes, se tejía una pieza para las mangas y la parte alta de la pechera y la espalda, otra para la franja inferior de la parte delantera y otra para la franja inferior de la espalada; las tres piezas se cosían entre sí a la altura de la cintura.

La túnica recta en forma de T es la túnica copta clásica, pero a mediados del siglo VII apareció una evolución de esta prenda. En la nueva variante, la túnica está acampanada en la parte inferior y abierta en los brazos; lleva cosidas piezas triangulares en los costados, y bajo las axilas cuadrados para dar holgura.

Al final del siglo III las túnicas se enriquecen con decoraciones *clavi* o *paragaudes* (estrechas bandas verticales) en la zona del cuello; formas ovales *orbiculi* o cuadrangulares

tabulae ubicadas en la zona de la espalada y en la zona baja. Dicha tendencia a la decoración se incrementa con el tiempo. Los *clavi* son monocromos y también se ornamentan con colores vivos. Las terminaciones son muy variadas, bajan hasta la zona de la cintura terminando en forma redondeada o terminan con motivos diferentes (redondos, cuadrados, ovalados en forma de hoja, de estrella). También decoran las extremidades de las mangas (con una banda, dos o incluso tres). Generalmente vienen a ser monocromas, estrechas, largas, unidas y ornamentadas con diversos motivos. La zona baja de la prenda puede remontar encuadrando la zona del *tabulae* y el *orbiculi*. El cuello se decoraba por un cordel de forma cuadrada o redonda, cuyo grosor puede variar. La pechera porta motivos más bien desarrollados y elaborados. Habitualmente solían llevar abrigos con capuchón. Los elementos ornamentales presentan una gran variedad de formas y dimensiones: medallones, cuadrados, láminas, bandas largas o cortas, franjas dobles con puños, pecheras.

El manto era una prenda utilizada tanto por los hombres como por las mujeres. De forma rectangular más o menos alargada, podía ser de lino ligero o de lana. La ornamentación podía consistir en bandas en los bordes o en bandas en escuadra y medallones dispuestos simétricamente en los dos ejes. Algunos ejemplos muestran que se usaba también una capa semicircular, que a veces se cosía por la parte delantera y llevaba aplicada una capucha. Las túnicas infantiles imitaban los mismos modelos, pero con dimensiones reducidas.

Los tocados femeninos presentan una asombrosa variedad y muchas veces se usaban superpuestos. También se han encontrado gorritos de formas diversas, a veces muy sofisticadas y grandes rodetes que enmarcaban el rostro. Los tocados infantiles solían ser simples capuchones. Otro tipo de gorrito infantil estaba formado por pedazos de tejidos reutilizados, cosidos entre sí. La cruz aplicada a la parte delantera identifica claramente al niño como cristiano, pero no sabemos si este tipo de tocado se usaba para una ceremonia concreta.

Los accesorios completaban el atuendo eran cinturones, calcetines y naturalmente el calzado. En las tumbas egipcias se han encontrado botas, chinelas y mocasines, con o sin cordones. Sin embargo, el tipo de calzado más presente son las sandalias de fibras vegetales trenzadas o de cuero.

3. La colección de tejidos coptos de los Museos Bíblicos Hispanos: generalidades y conclusiones

El número total de estudio de tejidos coptos conservados en los Museos Bíblicos de León y Tarragona son 27, de los que presento 10 imágenes. Cronológicamente pertenecen a la época copta, datados entre los siglos IV y VIII. Son mayoritariamente lino, alguno de lana y uno con seda. Los tejidos han sido realizados en la técnica de tafetán y derivados de éste, como la sarga. Otros han sido confeccionados en la técnica de samito y tapicería.

En cuanto a los motivos decorativos nos encontramos motivos geométricos, vegetales, animales y figurativos. Existen en las colecciones varios tejidos sin decoración de las que no incluimos imágenes.

Entre los tejidos coptos señalamos:

– El tejido copto caracterizado por la tinción de sus hilos en azul. Su estado de limpieza y conservación es bueno así como su escaso deterioro mecánico. Su técnica de tinción es en la superficie de los hilos y tras su estudio se concluye que se tiñe antes de confeccionarse. Además aparecen tiras de tallo de papiro que se empleaban para la fabricación de hojas o rollos de escritura. Están asociadas a las fibras de lino de un hilo. De todo ello deducimos que en el taller textil donde se confeccionó, se trenzaba el lino para la fabricación de papiros. En otro tejido analizado pero no mostrado en este escrito, son de reseñar una serie de datos: la urdimbre está formada por hilos de lino de color marrón, posiblemente degradados o por impregnación de alguna sustancia en determinadas fibras que aparecen contaminadas con cristales de cloruro sódico y gel de resina. Al ser separados para el estudio presentan un carácter de hilos muy apretados. Son hilos trenzados más delgados y a la vez más gruesos que los hilos de lino marrones que se utilizan en esta tela dentro de la trama para constituir cenefas que separan los motivos de los colores hechos con lana. Las características de las fibras de ambos hilos de lino de urdimbre y trama resultan muy semejantes. Las fibras usadas para los motivos de color (amarillo, verde-azul, rojo) son de lana con un estado de conservación bueno y con escasa fragmentación. De estos análisis concluimos que se trata de un tejido vinculado al mundo funerario. Ambos materiales que aparecen entre sus hilos son muy utilizados en técnicas de embalsamamiento egipcio y cristiano copto.



Fig. 1. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

– Tejido copto en técnica tapiz, ligamento tafetán con trama en lana, torsión S y urdimbre retorsión en Z. Está rematado por lo que deducimos que es un orillo decorado con punteado, seguramente sea una manga. Tiene como motivos decorativos animales (oca) y botones de flor de loto e hileras en parras. Presenta tramas de curvas y en diagonal.



Fig. 2. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

Fig. 3. Tejido copto. Museo Bíblico de Tarragona.

– Tejido copto realizado en técnica tapiz con trama en lana y urdimbre en lino. Con decoración floral y geométrica, rica tonalidad rojiza y negra.



– Tejido copto en ligamento tafetán con trama suplementaria con efecto de perdido en lana. La decoración es geométrica romboidal.

Fig. 4. Tejido copto. Museo Bíblico de Tarragona.



Fig. 5. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

- Tejido copto con un rico color rojizo en tafetan base con trama suplementaria con efecto de perdido en lino beig.

- Tejido copto en técnica tapiz y ligamento tafetán base. Posiblemente un *orvículo* de una túnica. Presenta elementos decorativos geométricos y figurativos: aves que flanquean una figura masculina que puede ser un ave exótica o un animal mitológico, en un rico color verde.



Fig. 6. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

- Tejido copto en tapiz con urdimbre en lino con retorsión Z y trama en lana de ricos colores (rojizo, amarillo, azul, verde, naranja). Sus motivos son geométricos y figurativos. En la parte del extremo se halla la mano y brazo de un orante con la palma hacia arriba.



Fig. 7. Tejido copto. Museo Bíblico de León.



Fig. 8. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

– Tejido copto en tapiz con ligamento tafetán irregular de dos y tres hilos. La trama es lana marrón y la urdimbre lino beige. Posiblemente se banda decorativa. Es una mujer danzante acompañada por vegetales (tipo hoja).



Fig. 9. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

- Gorro de niño de gran variedad y riqueza cromática (rojo, naranja, verde, azul). Su técnica es tapiz en lana y está cosido a modo de retales a un botón central.

- Bolsa-relicario con decoración geométrica a base de colores verdosos y amarillos. La bolsa posee un cordón trenzado para cerrarla y conserva en su interior unos mechones de cabello, que han sido analizados. La analítica confirma que son cabellos humanos de una persona adulta difunta a mediana edad, posiblemente mujer. Con respecto a la forma y textura de los cabellos, según la tipología de *Beals* y *Hoijer*, es de tipo lacio, presentan sección circular y son más o menos rectilíneos. No se detectan signos objetivos de pigmentación artificial ni de patología. El cabello, que se encontraba en el interior de la bolsa, bien enrollado, nos hace pensar de que se trata de un relicario, seguramente usado a modo de talismán, como protección o recuerdo de un ser querido. Este tipo de costumbres estaban muy arraigadas en el mundo faraónico del valle del Nilo, y son heredadas en la cultura copta, revestidas por el simbolismo de la nueva fe.



Fig. 9. Tejido copto. Museo Bíblico de León.

El presente estudio materializa las nuevas tendencias actuales de la investigación, en la que se interrelacionan diferentes disciplinas en estudios científicos para un mayor conocimiento no solo del objeto a estudiar sino de las circunstancias y contexto histórico-cultural que acompañan estas obras.

Bibliografía

De Moor, A., y Fluck, C. (2009a): *Clothing the house Furnishing textiles of the 1st milleum AD from Egypte and neighbouring contries*. Lannoo.

– *et alii* (2009b): *3500 years of textile art*. Lannoo.

De Moor, A.; Fluck, C. *et alii* (2007): *Metods of dating ancient textiles of the 1st millenum AD from Egypt and neighbouring contries,* Lannoo.

Lee Carroll, D. (1988), *Looms and textiles of the copts*. California.

Mangado Alonso, M. L. (2006): *Herencias de Egipto*. La Rioja.

– (2012): *El Nilo Cristiano. Relaciones y tradiciones del cristianismo occidental*. Estella.

Pritchard, F. (2004): *Clothing culture: Dress in Egypt in the first millenum ad*. Manchester.

Rassart-Debergh, M. (1997a): *Arte e archeologia copte. Principali testimonianze archeologoche ed artistiche dell' Egitto cristiano. Aspetti e problemi in etá tarto-antica*. Roma.

– (1997b): *Textiles D´Antinoé (Égypte) en Haute-Alsace, Muséum d´Histoire Naturelle de Colmar*. Colmar.

Rodriguez, J. M. (2011a): *Sábana Santa: Un misterio que permanece*. Pamplona.

– (2011b): *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas UCM*. Madrid.

– (2011c): *Los tejidos coptos en las colecciones españolas. Las colecciones madrileñas,* Tesis Doctoral dirigida por A. de la Morena Bartolomé, Departamento de Arte I (Medieval), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Rutschowscaya, M. H. (1990): *Tissus coptes*. Adambiro.

Santalices, L. (2012): «Restauración de 36 tejidos coptos del Museo de la Abadía de Monserrat (Tomo I y II)», *Kronos*.

Tissus coptes I, II. *Musée d´art et d´histoire Genève*. Ginebra. (1991).

VV. AA. (1996): *Historia del arte: El mundo antiguo*. Tomo I, Madrid.

VV. AA. (1998): *Historia del arte universal*. Tomo III. Madrid.

VV. AA. (1999): *Entre el sol y la media luna*. Tarrasa: Museo Textil de Tarrasa.

VV. AA. (2004): *Mediterraneum: el esplendor mediterráneo medieval Siglos xiii-xv*. Barcelona.

VV. AA. (2009): *Los mundos del Islam en la colección del Museo del Aga-Khan*. Barcelona: Fundación Caixa Forum.

VV. AA. (2011): *El Otro Egipto. Colecciones coptas del Museo del Louvre*. Barcelona.

Indumentaria y coleccionismo: el caso de Enrique Mélida y el MAN

Clothing and collecting: the case of Enrique Mélida and the MAN

Mercedes Pasalodos Salgado (mercedes.pasalodos@bne.es)
Museo Biblioteca Nacional de España

Resumen: Enrique Mélida Alinari (1838-1892) cultivó la pintura de temática religiosa en los comienzos de su carrera, aunque se dedicó a la pintura de género y el retrato. En su pintura de género en el que sobresalen títulos como *La lección de tauromaquia, Un bautizo en la sacristía de San Luis, Se aguó la fiesta, El cuarteto del convento, Paseo por los jardines del rey*, entre otros, destacan personajes elegantemente vestidos: una reconstrucción histórica de gran fidelidad.

Para abordar estos temas con sumo detallismo y verosimilitud histórica formó una colección de indumentaria que le sirvió de herramienta indispensable. A su muerte, su viuda Marie Bonnat Mélida la donó al Museo Arqueológico Nacional. Fue, con toda probabilidad, una de las primeras colecciones de indumentaria que ingresó en una institución madrileña y de forma inmediata se integró en el discurso expositivo de la institución.

Palabras clave: Coleccionismo. Colección. Indumentaria. Taller. Museografía.

Abstract: Enrique Mélida Alinari (1838-1892) cultivated religious painting at the beginning of his career, to devote himself to painting genre and portraiture. In his painting of genre in which stand out titles like *La lección de tauromaquia, Un bautizo en la sacristía de San Luis, Se aguó la fiesta, El cuarteto del convento, Paseo por los jardines del rey,* among others, stand out characters elegantly dressed: A historical reconstruction of great fidelity.

To address these issues with utmost detail and historical credibility was forming a collection of garments that served as an indispensable tool. Upon his death, his widow Marie Bonnat Mélida donated it to the Museo Arqueológico Nacional. It was, in all likelihood, one of the earliest collections of clothing that entered a Madrid institution and became part of the exhibition discourse of the institution.

Keywords: Donación. Collecting. Collection. Clothing. Workshop. Museography. Donation.

La pasión coleccionista de algunos de los más destacados pintores españoles a partir de mediados del siglo XIX nos lleva a reflexionar sobre las razones que les impulsaron a formar una colección. La satisfacción personal de convertirse en garantes de una cultura y de una tradición, que estaba empezando a perderse, canalizar una especial sensibilidad en la búsqueda y la recuperación de piezas, o responder a una necesidad meramente instrumental, son algunas de las razones que podemos plantear.

La pintura de género vivió un momento de especial repercusión en el siglo XIX. Escenas ambientadas con personajes de los siglos XVIII y principios del siglo XIX fueron las protagonistas de estas obras amables, de escenas anecdóticas en las que se puede rastrear alguna enseñanza moral, pero sin ninguna contrapartida ideológica. La recreación histórica lo más fidedigna posible y composiciones de factura muy delicada y de gran detalle fueron las características más reseñables de esta pintura de género. Se exigían habilidad y virtuosismo técnico, para pergeñar realidades alejadas de la contemporaneidad. Un preciosismo que se asocia al pequeño formato o *tableautin*[1] con una excelente salida comercial y altamente demandado por una pujante burguesía. Este tipo de obras también requería de un acercamiento o contemplación diferentes. Una observación minuciosa que invitaba a descubrir el detalle primoroso o preciosamente resaltado. El preciosismo o «fortunysmo», los *tableautins* o cuadros de «casacón» tuvieron una excepcional acogida en París y otras ciudades europeas y, por lo tanto, un comercio asegurado.

Los personajes con atavíos populares desfilan en las composiciones contrastando con aquellos más elegantes. Se retoma aquella dialéctica de finales del siglo XVIII y del siguiente en la que los temas populares y costumbristas calan profundamente. Francisco de Goya es uno de los máximos exponentes en presentar al prototipo popular, acuñándose de forma muy genérica los términos «goyesco» y «majismo» para denominar aquellos tipos más castizos. Desde mediados del siglo XIX, estos temas recobran actualidad y el pueblo es el protagonista. Redescubrir la historia, la más remota o la más inmediata, afecta a todos los países del entorno europeo, para poder definir la identidad propia. Cada país elige su momento histórico o épico. Estas relecturas del pasado están presentes en todos los espacios de la creación, desde la literatura a la pintura, sin olvidarnos de la música y la lírica. En España, la influencia de los viajeros extranjeros, que descubren un país lleno de exotismos y la férrea defensa de lo nacional frente a la invasión francesa a comienzos de siglo, proporcionó un caudal inagotable de inspiración para los artistas.

Los talleres de los pintores fueron ámbitos de trabajo y estudio, pero también se convierten en centros de un universo muy personal. Atesoran, guardan y acumulan objetos diversos en renovados gabinetes de curiosidades. Conocemos los talleres de algunos artistas a través de fotografías o de sus propias composiciones[2]. Los objetos que

1 «Tradicionalmente se ha responsabilizado al pintor francés Ernest Meissonier de ser, literalmente, el inventor del llamado «cuadrito de anécdota o *tableautin*», que se desarrolló en parte como réplica a los cuadros de historia oficiales y que con un asunto intrascendente, una descripción detallada de lo accesorio, la riqueza de colorido y la absoluta corrección formal, hacía las delicias del público y de los marchantes» Torres, 2011: 330.

2 Remitimos a la exposición *El taller del artista*, del 31 de marzo al 21 de mayo de 2017. Real Academia de San Fernando.

habitan en esos santuarios artísticos son protagonistas indiscutibles en las composiciones. No son meros elementos de atrezo, sino piezas artísticas rescatadas y devueltas a la vida. El coleccionismo revive unos momentos de gloria de la mano del artista y de la burguesía. El artista coleccionista tiene una visión difusora de sus tesoros. Inmortaliza las piezas en sus composiciones con una precisión arqueológica. No se trata, pues, de una recreación fruto de la imaginación.

Por otro lado, uno de los temas recurrentes de la pintura y de otras expresiones artísticas en estos momentos, como la fotografía, es mostrar al público el *sancta sanctórum* de la creación: el estudio como ámbito de trabajo, pero también como espacio para recopilar obras, que se expone al ojo ajeno y desvela los gustos e intereses de su morador habitual (fig. 1).



Fig. 1. Estudio de Fortuny en Roma. BNE17/221/3.

Conocemos la voluntad coleccionista de Mariano Fortuny[3], de Antonio Muñoz Degrain[4] y de Joaquín Sorolla, entre otros. A través de sus propias obras, de relatos y descripciones publicadas en prensa, de fotografías que nos invitan a sumergirnos en sus talleres, repertorios amplísimos de curiosidades de diferentes estilos, procedencias y materiales diversos. Los trajes también fueron objeto de atención por parte de algunos artistas. La indumentaria resultaba ser una categoría de piezas indispensable para dar carácter a los personajes y ubicarlos en un tiempo y espacio. Aunque la fotografía pudiera ofrecer los servicios de una disciplina auxiliar, las piezas originales ayudaban al artista a recrearse en todos los detalles con una mayor agudeza.

---

3 Entre las piezas más singulares que Mariano de Fortuny adquirió destacan el Vaso del Salar (Museo Estatal del Ermitage, el Vaso Fortuny-Simonetti (Museo de la Alhambra) o el Azulejo Fortuny (Instituto Valencia de Don Juan), conocidas a través de inventarios y a través del testimonio que nos ofrecen las fotografías de su estudio de Roma. *Vid*. Quílez, 2016: 159-179. Tapices, alfombras, cerámica y otras piezas que no se vendieron en la subasta realizada a la muerte del pintor pasaron a la colección Mariano Fortuny-Madrazo, constituida además por piezas de otras procedencias.

4 «Desde que se trasponen los umbrales del taller de d. Antonio, vense vitrinas repletas de objetos curiosísimos y panoplias cubiertas de armas y hierro. Y una vez dentro del recinto en que nacieron tantos famosos cuadros, puede admirarse no solo al artista, sino al pacientísimo coleccionista de antigüedades.
Allí, en un artístico desorden que distingue un estudio de un almacén de cachivaches viejos, se encuentran arquetas árabes incrustadas de marfil y maderas finas, cofrecillos góticos, cuyo esmalte apenas ya si se distingue, vidrios de Venecia y de Bohemia, porcelanas del Retiro y platos de Talavera y Alcora, idolillos griegos y pompeyanos, vasijas romanas, fragmentos de esculturas, que enriquecen los museos alemanes, azulejos y barros, porciones de tallas arrancadas de puertas moriscas, clavos y monedas, arañas de iglesias, pendones y estandartes, cornucopias y espejos, tapicerías flamencas y tejidos brocados de los que a Valencia dieron tanta fama, telas y muebles que harían la felicidad de más de cuatro aficionados de Madrid, retazos de retablos y portadas, casullas y capas pluviales, dagas de Toledo y gumías africanas... un tesoro en fin de gran valor intrínseco y de incalculable utilidad para un pintor erudito». *El Mercantil Valenciano*, 12 de diciembre de 1874. Recogido en *El Esplendor de la Pintura Valenciana*, 1868-1930, 2000: 16.

En este sentido, la figura de Enrique Mélida (1838-1892) nos interesa ya que a su muerte dejó una importante colección de indumentaria, determinante para la pintura costumbrista que desarrolló (figs. 2 y 3).



Fig. 2. Retrato de Enrique Mélida. Joseph-Léon Bonnat. Museo del Prado (h. 1864).



Fig. 3. El pintor Enrique Mélida togado. Ignacio Suárez Llanos (1864).

El artista llegó a la pintura de forma accidental[5]. Formado en el campo del Derecho, ejerció en el Tribunal de Cuentas, siguiendo el plan que su padre había trazado para el primogénito[6]. Sin embargo, una grave enfermedad y su posterior convalecencia le condujo por la senda de la pintura, realizando su primera obra de género en 1869[7]. Del pintor José Méndez (†1891)[8] adquirió el fundamento del dibujo y el influjo de Vicente Palmaroli[9] fue notable.

Un número importante de sus obras se encuadran dentro de la pintura de género, donde desfila un nutrido repertorio de personajes[10] dieciochescos, ataviados con casacas, chupas y calzones, majos con sus toreras salpicadas de madroños y manolas con mantilla. Se destaca en la obra de Mélida su originalidad en el tratamiento de estos temas a partir de la observación directa del natural. Esta circunstancia es la que pudo determinar el deseo de hacer acopio de diferentes tipos de prendas con las que vestiría a los personajes de sus composiciones. Ninguna de las noticias que hemos podido leer y contrastar nos conducen a delimitar cómo Mélida construyó su «colección» de indumentaria. Desconocemos cómo y dónde adquirió las prendas, salvo en algunos casos concretos[11]. Por el contrario, sí podemos afirmar que, por el número de piezas y la naturaleza de las mismas, la colección tiene una unidad y como tal fue ofrecida al Estado español al poco tiempo de su muerte, para que ingresara en una institución museística.

Enrique Mélida fue el mayor de tres hermanos que también se dedicaron al arte, a la arqueología y a la crítica artística: José Ramón y Arturo. Tras su matrimonio en 1882 con María Bonnat, hermana del pintor Léon-Joseph Bonnat[12], instalaron su residencia en París. Con motivo de su fallecimiento, ocurrido en París en 1892, su viuda[13] tomó la decisión de ofrecer la colección que había formado su marido. En una carta dirigida al ministro de Fomento, fechada en París el 15 de noviembre de 1894[14], expone:

> «Deseosa de que alguno de los Museos de esa corte, donde nació y cultivó por tantos años el arte de la Pintura mi difunto esposo D. Enrique Mélida, haya algún recuerdo

---

5 «Nada revela en su figura el artista. En sus hombros angulosos sentaría admirablemente la toga de abogado, que vistió por no contrariar los deseos de su padre; sobre su cabeza, y coronando su fisonomía, un tanto severa, estaría bien el birrete que adquirió después de seis años de estudios mayores en la Universidad Central. Exteriormente parece cortado para juez; pero bajo aquella figura correcta, severa y fría, se oculta una bien templada alma de artista». *Escenas Contemporáneas*, 1883: 57.

6 Su padre Nicolás Mélida Linaza fue ministro del Tribunal de Cuentas del Reino y consejero de Isabel II. En el Museo del Romanticismo se conserva un retrato realizado por Léon Bonnat (CE0204) y de su tío Blas Mélida, realizado por Enrique Mélida (CE0205).

7 *Escenas Contemporáneas, op. cit.*: 58.

8 Pintor y litógrafo español, formado en la Real Academia de San Fernando. Discípulo de Antonio María Esquivel y pintor de Cámara de Fernando VII.

9 Araujo, 1897: 112.

10 «Le preocupó mucho dar carácter a los personajes y lo consiguió siempre». Araujo, *op. cit.*: 112.

11 En lo que será la continuación de este trabajo publicaremos más datos fruto de la investigación llevada a cabo, dado que no ha sido posible ahora debido a su extensión.

12 Su padre abrió una librería en Madrid, después de algunos negocios fallidos en Bayona. Se formó en la Real Academia de San Fernando de la mano de José y Federico de Madrazo. *Vid*.: <http://webmuseo.com/ws/musee-bonnat-helleu/app/report/index.html>. [Consulta: 18 de marzo de 2017]. El Museo del Prado cuenta con obras de Léon-Joseph Bonnat.

13 Una decisión encomiable que permite trazar la dimensión más humana de María Bonnat.

14 Para hacer un poco de historia tenemos que recordar que el Museo Arqueológico Nacional se creó en 1867 en el Casino de la Reina. El 5 de julio de 1895 se inauguró su nueva sede, el llamado «Palacio Nuevo».

de él y de sus obras, he decidido regalar con destino al Museo Arqueológico Nacional setenta y siete prendas antiguas (del siglo XVIII y del primer tercio del actual), cuya lista va adjunta, que formaron parte de su vestuario de artista, de las cuales prendas hará entrega al Museo, oportunamente, mi hermano político D. José Ramón Mélida[15]; restándome solo suplicar a V. E. recomiende al Sr. Director del expresado museo mi deseo de que sean expuestas e instaladas del modo más artístico posible. Dios guarde a V. E. muchos años»[16].

El ofrecimiento inmediatamente se acepta y en una carta con fecha de 20 de noviembre de ese mismo año, se notifica a la viuda la respuesta oficial en los siguientes términos:

«Su M. el Rey (q D g) y en su nombre la Reyna Regente del Reyno ha tenido a bien disponer que se manifieste a V. el agrado con que ha visto, el curioso donativo que ha hecho de varias prendas antiguas del siglo XVIII y primer tercio del actual, que pertenecieron a su difunto esposo S. Enrique Mélida; disponiendo al propio tiempo que aquellas sean colocadas en el Museo Arqueológico Nacional, del modo más visible y artístico que sea posible como recuerdo de aquel notable pintor»[17].

Asimismo, la Reina Regente también dispuso que se publicara en la *Gaceta de Madrid* el agradecimiento por «su generoso desprendimiento». De tal forma, en la *Gaceta de Instrucción Pública* se puede leer la publicación de la Real Orden[18].

Esta primera acción tuvo continuidad dos años más tarde[19]. María Bonnat realizó un segundo donativo al Museo Arqueológico de «la importante colección de indumentaria de fines del pasado siglo y principios del presente».

Juan de Dios de la Rada[20], director del Museo Arqueológico en una carta dirigida al Director General de Instrucción Pública le informa: «Tengo el honor de poner en conocimiento

---

15 Tras su formación en la Escuela Superior de Diplomática de la mano de Juan de Dios de la Rada, ingresó en el Museo Arqueológico Nacional, desempeñando diferentes puestos, siendo su director entre 1916 y 1930. La figura de José Ramón Mélida supone una nueva forma de entender la investigación y el oficio de conservador. «Con Mélida, un nuevo criterio de clasificación y catalogación se iba imponiendo al concepto "acumulativo" de guardar piezas arqueológicas». CASADO, 2011-2013: 239.

16 A.G.A. Sección de Educación. Leg. 31/6720, 15 de noviembre de 1894.

17 A.G.A. Sección de Educación. Leg. 31/6720, 20 de noviembre de 1894.

18 «S. M. el Rey (Q.D.G), y en su nombre la Reina Regente del Reino, ha tenido a bien disponer que se manifieste a V. el agrado con que ha visto el curioso donativo que ha hecho de varias prendas antiguas del siglo XVIII y primer tercio del actual que pertenecieron a su difunto esposo D. Enrique Mélida, disponiendo al propio tiempo que aquellas sean colocadas en el Museo Arqueológico Nacional del modo más visible y artístico que sea posible, como recuerdo de aquel notable pintor.
Lo que de Real orden digo a V. para su conocimiento y satisfacción. Dios guarde a V. muchos años. Madrid 20 de noviembre de 1984. -López Puigcerver.- Señora Doña María Bonnat, viuda de Mélida». *Gaceta de Instrucción Pública*, 7 de julio de 1895. El mismo anuncio se inserta en la *Gaceta de Madrid*, con fecha 29 de noviembre de 1894, a escasos días de la firma de la Real Orden.

19 Del mismo modo se hace público el agradecimiento: «Por Real orden de 22 del actual se dan las gracias a D.ª María Bonnat, viuda del ilustre pintor D. Enrique Mélica, por el donativo hecho al Museo Arqueológico Nacional de diferentes prendas antiguas de vestir, correspondientes a la importante colección de indumentaria de fines del siglo pasado y principios del presente», *Gaceta de Instrucción Pública*, 30 de agosto de 1896.

20 Juan de Dios de la Rada y Delgado había sido su profesor en la Escuela Superior de Diplomática. Desempeñó la dirección del Museo Arqueológico Nacional desde 1891 hasta 1900.

de V.E. que Dª María Bonnat viuda del ilustre pintor d. Enrique Mélida ha hecho un nuevo donativo a este Museo de trages y diferentes prendas antiguas de vestir, de la que formaban la importante colección de indumentaria de fines del pasado siglo y principios del presente, reunida por el referido artista». Y sugiere al Director de Instrucción tener con «La generosa donadora alguna pública manifestación del aprecio con que se ha mirado su desinterés, y me permito indicarlo a V. E, movido por un sentimiento de gratitud como jefe de este establecimiento científico, que llegaría a ser de los primeros del mundo si los particulares convencidos de su importancia, imitasen la conducta de esta ilustrada señora»[21].

Esta segunda donación reunía cuarenta y nueve prendas antiguas que, sumadas a las sesenta y siete piezas de la primera donación, suponían un total de ciento veintiséis prendas. En ninguno de los documentos se menciona por qué esta donación se hace en dos momentos diferentes. Sin embargo, se trata de un conjunto que vendría a complementar los lotes de la anterior, al ser la naturaleza de las prendas era similar: trajes, cuerpos, chaquetillas, zapatos, casacas, chupas, medias y guantes de finales del siglo XVIII y primeros años de la centuria siguiente.

Conviene que nos detengamos en analizar la decisión de su viuda de hacer el donativo[22]. Debió considerar que lo más apropiado era conservar la colección en una institución. No debemos olvidar que toda la familia tenía profundo vínculos con el mundo del arte, del coleccionismo y con la conservación de las piezas. En este sentido, creemos que el papel de su cuñado, José Ramón Mélida, fue determinante. A pesar de que esta colección poco o nada tenía que ver con los fondos de un museo fundamentalmente de arqueología, José Ramón supo ver la importancia de este conjunto desde su formación como funcionario conservador y supo advertir lo beneficioso que podía resultar para la institución que reunía otras piezas de singularidad. Por otro lado, esta acción podía desencadenar otras donaciones que engrandecerían al Museo, que en breve[23] cambiaría a una sede más adecuada y moderna. Precisamente, el ejemplar gesto y generoso desprendimiento es lo que Juan de Dios de la Rada resalta en el documento descrito más arriba.

Es muy probable que la intermediación y vinculación de José Ramón Mélida con el Museo pudiera acelerar la aceptación y rápida acogida de estas piezas de indumentaria. Además, influyó su excelente vinculación con su maestro Juan de Dios de la Rada. Por otro lado, resultaba ser la institución más a propósito para exponer los fondos donados, si tenemos presente que, en aquellos momentos de final de siglo, las instituciones museísticas en Madrid no eran muy numerosas: el Museo del Prado, el Museo del Ejército (fundado por R. D. en 1803) y el Museo de Antropología, creado en 1875 como Museo Velasco y el Museo de Reproducciones Artísticas, creado en 1877.

---

21 A.G.A. Sección de Educación. Leg. 31/6720. 16 de agosto de 1896.

22 María Bonnat también donó en 1901 al Museo de Arte Moderno un retrato de su marido, realizado por su hermano el pintor Léon-Joseph Bonnat, Museo Nacional del Prado P04320.

23 Antes de la inauguración oficial del Museo Arqueológico Nacional y de su instalación definitiva tuvieron lugar tres grandes exposiciones: la exposición Histórico-Americana, la exposición Histórico-Europea, ambas simultáneas en 1892 y la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica en 1893.

Consecuencia inmediata de todo ello fue el deseo expreso de que parte de la colección se expusiera «del modo más artístico y visible», para lo que se destinaron 3000 pesetas con cargo al capítulo 19, artículo único, concepto 15 del presupuesto vigente entonces, según las estimaciones que había calculado e informado el escultor don José Quintano y que englobaban «construir los maniquís así como algunos aparatos necesario y forrado de vitrinas»[24]. Para la primavera de 1897[25] se contaba con los presupuestos de las diferentes partidas. El total de los maniquíes ascendió a dos mil trescientas cuarenta pesetas, realizados por Francisco Clivillés[26]. Los maniquíes fueron: «uno de mujer de tamaño natural hecho en cartón, cara, escote y brazos de encarnación, ojos de cristal con peluca y pestañas para traje de Luis XV», siendo el importe de trescientas pesetas, como el que costó para montar un traje de *Primer Imperio*. Para disponer un traje de época de Fernando VII se realizó un maniquí cuyo coste fue de doscientas cincuenta pesetas, «pero solo la cara y las manos de encarnaciones». El mismo importe costó el maniquí para hombre con media peluca, cara y manos de encarnación para un traje de majo. Tres de niño, forrados de «satín», sin manos, ni cabezas, a cien pesetas cada pieza. Un cuerpo de hombre para colocar una casaca bordada, cien pesetas y ochocientas cuarenta por catorce cuerpos de cartón, forrados de «satín» para colocar chaquetillas de mujer. Se indica en el presupuesto que en el precio se incluye las peanas, ascendiendo todo ello a dos mil trescientas cuarenta pesetas. Los maniquíes completos expuestos en las vitrinas centrales fueron un total de once. De lo que se desprende que en este presupuesto no están contabilizados todos los que finalmente se expusieron (fig. 4).

El importe de los trabajos de carpintería ascendió a 227 pesetas y además se buscó «por los almacenes de dicho Museo[27], cinco vitrinas murales de las retiradas por incompletas y completarlas con restos de otras varias y arregladas; tres de las dichas vitrinas armarlas con sus traseras y forrarlas con la tela suministrada por el Museo y hacer nuevos y colocar los tres tarjetones para los rótulos, y las dos vitrinas restantes unirlas por las traseras haciendo de las dos una sola vitrina con su peana interior a toda la medida de la vitrina a la altura del zócalo pintada de negro: desarmar los techos de madera y arreglarlos para ponerle cristales y hacer colocar dos tarjetones para los rótulos como la que se hizo anterior para los maniquíes».

Se tuvieron que colocar veintiocho lunas grandes de primera calidad y ocho más fueron aprovechadas, todo ello, 2136 pesetas. Por último, las telas y la mano de obra de la modista importaron, 247 pesetas. El total de todos los arreglos ascendió a casi cuatro mil novecientas cincuenta, sobrepasando en dos mil pesetas, el presupuesto inicialmente reservado.

---

24 A.G.A., Sección de Educación. Leg. 31/6720, 5 de mayo 1896.

25 Aunque el documento lo da a conocer Antonio J. Sánchez Luengo, nosotros lo hemos consultado en el archivo del MAN y hemos procedido a su cotejo y estudio. Exp. 1895/7 Archivo MAN.

26 Escultor nacido en Madrid en 1873. Fallece a finales de la década de los años cincuenta.

27 Resulta complicado determinar si las vitrinas que se arreglaron y adecuaron provenían del Casino de la Reina o fueron algunas de las que se hicieron para las exposiciones Americana y Europea para las que se realizaron «vitrinas verticales, exentas o para adosar, vitrinas de mesa, que al terminar las Exposiciones quedaron propiedad del Museo». *De Gabinete a Museo*, 1993: 71.

Presupuesto de unos maniquíes con destino al Museo Arqueológico Nacional

	Pesetas
Un maniquí de muger tamaño natural hecho en carton, cara escote y brazos de encarnacion, ojos de cristal con peluca y pestañas para traje Luis XV.	300.
Otro id. en igual forma para un traje Primer Imperio	300
Otro id. tambien de muger, pero con solo la cara y manos de encarnacion para un trage Fernando VII.	250.
Otro de hombre, con media peluca cara y manos de encarnacion, para un traje de majo	250.
Tres de niño, sin cabeza ni manos forrados de satin á 100 p.s uno	300
Cuerpo de hombre en igual forma, para colocar una casaca bordada	100
14. Cuerpos de carton forrados de satin para colocar otras tantas chaquetillas de muger á 60 pesetas uno.	840
Total pes.s	2340.

Nota: todos estos maniquíes llevan incluido en su precio el de la peana.
Importa este Presupuesto las figuradas, dos mil trescientas cuarenta pesetas=
Madrid 21. de Junio de 1897.
= Francisco Clivillés =

Presupuesto de los trabajos de arreglo de vitrinas para los trages de la Sección 2.a del Museo Arqueológico Nacional ....

	Pesetas
Por buscar por los Almacenes de dicho Museo, cinco vitrinas murales de las retiradas por incompletas y completarlas con restos de otras varias y arreglarlas; tres de las dichas vitrinas armarlas con sus traseras y forrarlas con la tela suministrada por el Museo y hacer nuevos y colocar los tres targetones para los rotulos, y las dos vitrinas restante unirlas por las traseras haciendo de las dos una sola vitrina con su peana interior á toda la medida de la vitrina á la altura del zócalo pintada de negro; desarmar los techos de madera y arreglarlos para ponerle cristales y hacer y colocar los targetones para los rotulos como la que se hizo anterior para los maniquíes.	
Total de todos estos arreglos con la peana y los cinco targetones nuevos	227.

Madrid. 30 de Mayo de 1897.
El maestro carpintero.
= Julián González =

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Fig. 4. Presupuesto. Exp. 1895/7 MAN.

Una vez preparados los elementos de soporte y las vitrinas, conocemos cómo se llevó a cabo la instalación museográfica en la sala VII (fig. 5). En una sala en la que se exponían obras de diferente naturaleza, se dispusieron en el centro unas vitrinas dobles donde se exhibían once maniquíes completos. En las vitrinas perimetrales, adosadas al muro se colocaron casacas,

corpiños y calzones. La instalación definitiva debió de realizarse a lo largo de 1898[28].

En las fichas de catalogación que se realizaron de cada una de las piezas se indica que se van a destinar a la sala VII, situada en la planta entresuelo, y así queda recogido en la Guía del museo publicada en 1900: «La importante y variada colección de trajes y prendas de indumentaria que ocupan las vitrinas, ha sido donada a este Museo por doña María Bonnat, viuda del célebre pintor D. Enrique Mélida, y comprende prendas de hombre y de mujer en número de 126 […]»[29].



Fig. 5. Museo Arqueológico Nacional. Sala VII. MAN FD00775.

En la guía de Álvarez-Ossorio de 1910, la descripción detalla de forma más pormenorizada las piezas sobre los maniquíes, según estaban distribuidas en las vitrinas[30].

28 En una nota firmada por José Ramón Mélida el 14 de marzo de 1899 dirigida al señor secretario del Museo Arqueológico Nacional se indica: «La adjunta nota contiene la lista de las dos colecciones regaladas por mi cuñada D.ª María Bonnat, en 1893 y 1897, con destino a este Museo. Ella me encargó de hacer la entrega y el Sr. Director de hacer la instalación de los trajes que componen ambas colecciones, y cumplidos uno y otro encargo envío a Ud. Esa nota para que se conserve en Secretaría y otra igual envío a la Sección segunda, a la que pertenecen dichos trajes». Exp. 1943/14 Archivo MAN.

29 «Entre las cuales sobresale una casaca de seda morada; un casaca de seda de color avellana; casaca de seda blanca. Chupa de brocado; chupa de tisú de oro; tres chupas de raso blanco; dos chupas de gró blanco; chupa de raso de color tabaco; calzón raso morado; chaqueta de majo; cuerpo de brocado; cuerpo de seda blanco; cuerpo de seda verde; cuerpo de seda encarnada; cuerpo de seda blanca; cuerpo de brocado de oro; cuerpo de seda blanca; cuerpo de seda amarilla; cuerpo de brocado; cuerpo que figura una casaquilla; cotilla con aldetas de seda; cuerpo de moaré verde; cuerpo para talle alto; cuerpo para talle alto con manga larga; cuerpo de niña de raso negro; casaquilla de punto de seda; casaquilla de pasamanería; falda de raso rosa; dos vestidos de talle alto; matilla de casco; mantilla de raso blanco; mantilla de blonda; mantilla de tul; chal de tul blanco; chal de raso azul; dos cofias formadas de mallas; hombrera de azabache; guantes de cabritilla; guantes de cabritilla blancos; guantes de seda; mitones; mitones de cabritilla; guantes de cabritilla; guantes de cabritilla blancos; guantes de piel de Suecia; guantes de punto de hilo; mitones de hilo; medias de seda; medias de seda blancas; medias de color rosa; medias de seda rosa; medias de color lila; y otros objetos no menos importantes, como son zapatos y guantes de diferentes clases». Ramo, 1900: 67-68.

30 «En esta sala figuran en dos vitrinas centrales, en seis murales y en una mesa, la colección de trajes y otras prendas que donó al Museo doña María Bonnat, viuda de D. Enrique Mélida, laureado pintor y comprende 126 piezas entre las que sobresalen:
Traje femenil, de talle alto, sin mangas, de raso azul con bordado de flores en seda negra (Imperio).
Traje femenil, de raso de color de lila, talle alto, manga corta, larga cola, adorno de lentejuela y bordado y calado el bajo (Imperio).
Traje de mujer, formado de chaquetilla de raso de color rosa y aplicaciones de terciopelo y pasamanería negros, faja o chal de seda roja y amarilla y basquiña de seda negra y pasamanería de madroños.
Traje femenil, formado de cuerpo de seda azul con pasamanería, basquiña de madroños en negro, viso de raso amarillo y mantilla de casco, de seda blanca, raso rosa y madroños rosa y verde.
Vestido femenil, formado de chaquetilla de brocado de seda de fondo verde con ramos y flores, entallado, con haldas, descotada y manga corta y falda de raso rosa, brochado de colores.
Vestido de mujer, hecho con seda negra labrada. Es de talle corto y manga larga. (Época de Fernando VII).
Vestido femenil, hecho de tul de seda negra bordado. Es de talle alto y manga cortas. Viso color rosa (Imperio).
Vestido de mujer, hecho de gró listado, pintado y brocado. Es de color blanco con flores y listas rosa. Está descotado y lleva cola (Estilo Wateau).
Traje de majo, compuesto de chaquetilla de algodón amarillo adornada de alamares de cordón de seda, también de color amarillo, y pantalón verde aceituna con alamares de seda negra.
Casaca de terciopelo labrado y bordado en sedas de colores (Época de Carlos IV).
Casaca de seda listada de colores oro viejo y negro (Época del Directorio).
Nueve casacas de seda. Chaquetilla de seda roja, con alamares blancos y calzón. Chaquetilla de seda azul, con alamares amarillos. Chaquetilla de terciopelo verde, rayado, con alamares. Traje de niño, de seda labrada, verde claro. Diez chalecos y chupas. Calzón de seda azul. Veinticinco corpiños y chaquetillas de formas y telas varias. Manteleta de seda azul. Corsé. Mantilla de encaje negro. Dos chales. Cuatro pares de zapatos y tres pares de medias y algunos de guantes». Álvarez-Ossorio, 1910: 71-73.

La sala VII era la última sala de la sección segunda, evocaba una museografía recargada, con un conglomerado de piezas, que si bien podían tener una conexión cronológica[31], desde el punto de vista formal y artístico eran bien diferentes. «También en esta sala hay una fuente de la sacristía de Santa Cruz, de Madrid, del siglo XVII una escultura en piedra de San Agustín, del mismo siglo, y varios tapices del siglo XVIII. En el muro que separa las dos ventanas de esta sala, hay un trofeo de armas formado con chuzos, bayonetas metidas en palos y otras no menos rudimentarias, que fueron de las que empleó el heroico pueblo de Madrid en su lucha con los franceses el día 2 de Mayo de 1808» (Álvarez-Ossorio, 1910: 73). La descripción de estas piezas se mantiene de forma idéntica en ambas publicaciones.

Con el tiempo las vitrinas con indumentaria pasaron a la sala XXXI que se localizaba en la primera planta o principal. La sala XXXI era la última del recorrido, precedida por la sala XXX en la que se mostraba el mobiliario de la Edad Moderna. Una sala de museografía diferente, de paredes claras y con un friso decorativo en la parte superior de la estancia. El traslado y cambio de sala debió producirse antes de 1917[32], aunque se mantuvieron las vitrinas y los maniquíes. En la edición de 1925 de *Una visita al Museo Arqueológico Nacional* de Álvarez-Ossorio[33] se describen las mismas piezas que figuran en la edición anterior de 1910. Sin embargo, si analizamos detalladamente la tarjeta postal de la colección publicadas por la fototipia de Hauser y Menet en la que figura la sala XXXI, podemos apreciar algunos detalles diferentes (fig. 6).

En un primer término se pueden ver en las vitrinas centrales maniquíes con indumentaria femenina y otros sin cabeza que muestran casacas del siglo XVIII, en disposición diferente a como estaban colocados en la sala VII, según se muestra en la fotografía que se conserva en el Museo Arqueológico[34]. A la izquierda de la imagen, unos expositores móviles con diferentes muestras de tejido plano. A la derecha, como se describe en la Guía, la silla de manos cuyas pinturas se atribuyen a Luis Paret y Alcázar.

---

31 Por el impulso de los directores de la institución, desde Pedro Felipe Monlau hasta Juan Catalina, director en el momento que Álvarez-Ossorio publica la Guía del Museo de 1910 se impusieron como objetivo lograr que el Museo fuera un establecimiento docente de importancia, incidiendo en que estuviera organizado «científicamente en secciones, cuya distribución obedece a un orden cronológico, para que la visita al Museo empezando por los tiempos protohistóricos y Edad antigua y terminara por la Edad Moderna, sea una lección continuada de Historia, por medio de los monumentos y objetos arqueológicos». Álvarez-Ossorio, *op. cit.*: 6.

32 En la *Guía Histórica y Descriptiva del Museo Arqueológico* de 1917, queda recogida la sala XXXI.

33 Álvarez-Ossorio, 1925: 204-205. Sin embargo, en esta nueva disposición de sala se prescindió de las piezas de la primitiva museografía, pasando a exponerse: «En esta sala figura la litera (número 1962) con tallas doradas de gusto barroco y con pinturas atribuidas a Luis Paret. Hay además de una consola con piedra probablemente del taller del Retiro, un tocador y sillón que se dice pertenecieron a la reina María Luisa». En la *Guía Histórica y Descriptiva* de 1917: 161, la sala XVII era la destinada a «Indumentaria»: «Citaremos la colección de trajes que de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX donó a este Museo doña María Bonnat, viuda del pintor don Enrique Mélida. En esta ocasión no solamente hay que estimar la indumentaria goyesca, tan interesante para el estudio de las modas y de las costumbres de la época de nuestra transición del antiguo al nuevo régimen en que aceptamos las modas de la Revolución francesa y del Imperio napoleónico, y asimismo ejemplares de la antigua sedería española que, en Granada, Valencia y Toledo especialmente, se cultivó en artísticos y numerosos telares». Hay un error en la numeración de la sala. En la fe de erratas se dice en la p. 160 se lee (Salas XII, XIV y XV). Debe leerse (Salas XIV, XV y XXXI). También queda subsanado el error en el plano de la sala principal, donde figura la sala XXXI identificada como «Trajes del siglo XVIII y principios del XIX ».

34 MAN, FD00775.



Fig. 6. Museo Arqueológico Nacional. Sala XXXI. BNE 17-TP/86.

Si continuamos con la imagen que nos ofrece la tarjeta postal, podemos apreciar las características de las vitrinas principales que presentan un zócalo de madera, con perfiles decorativos y que rematan en un sencillo copete. La imagen también permite detenernos en las cartelas que se localizan en la parte superior, donde debía «constar la procedencia de ellas para satisfacción de la Viuda y familia de aquel insigne pintor»[35]. En el presupuesto de carpintería se había consignado hacer nuevos y colocar los tres tarjetones para los rótulos.

El pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) inmortalizó en *Las vitrinas*[36] y *El visitante y las vitrinas* la sala VII del Museo[37] (fig. 7).

Un texto del pintor recoge su visita al Museo y su paso por la sala VII, llamando su atención «las vitrinas y una porción de trapos colocados sobre maniquíes completos pertenecientes a la época de Carlos IV. Fernando VII y Imperio, están muy bien conservados y tienen estas figuras una gran belleza en sus colores y tocados»[38].

---

35 A.G.A., Sección Educación. Leg. 31/6720, 23 de noviembre de 1894.

36 MNCARS, AS00567. En esta obra se puede ver que el artista ha firmado la obra en uno de los tarjetones de la vitrina.

37 A pesar de que autores como Francisco Cossío identifica las vitrinas con las del museo Carnavalet de París, Ramón Gómez de la Serna, Barrio-Garay, Manuela Mena y Antonio Sánchez-Luengo no dudan en considerar que representan a las del Museo Arqueológico Nacional, conclusión que naturalmente también compartimos. Sánchez-Luengo, 2009-2010: 110.

38 Recogido en *Ibidem*: 115.



Fig. 7. Las Vitrinas. José Gutiérrez Solana. MNCARS AS00567 (http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/vitrinas).

En la obra *Las vitrinas* inmortaliza en primer término la vitrina que reúne las piezas de moda Imperio. Más al fondo chalecos, chaquetillas y otros cuerpos. Gutiérrez Solana reproduce con toda fidelidad estos personajes silenciosos. Sin embargo, a uno de ellos lo ha cambiado de disposición: la diagonal que se abre desde el primer término hasta el fondo de la composición está descrita por tres maniquíes: dos femeninos ataviados ambos con las sutiles «camisas» de corte Imperio y otro con una casaca estilo Directorio. En la obra *El visitante y las vitrinas* se sigue la misma composición. En primer término, sitúa la vitrina, incidiendo en resaltar el ángulo de la misma, colocada en el centro de la sala. Al fondo, la vitrina con prendas de aire goyesco. El pintor ha reproducido con toda precisión lo visto que es lo que queda recogido en la fotografía de dicha sala y lo que se describe en una de las guías mencionadas más arriba: «Traje de mujer, formado de chaquetilla de raso de color rosa y aplicaciones de terciopelo y pasamanería negros, faja o chal de seda roja y amarilla y basquiña de seda negra y pasamanería de madroños. Traje de majo, compuesto de chaquetilla de algodón amarillo adornada de alamares de cordón de seda, también de color amarillo, y pantalón verde aceituna con alamares de seda negra. Traje femenil, formado de cuerpo de seda azul con pasamanería, basquiña de madroños en negro, viso de raso amarillo y mantilla de casco, de seda blanca, raso rosa y madroños rosa y verde. Vestido de mujer, hecho de gró listado, pintado y brocado. Es de color blanco con flores y listas rosa. Está descotado y lleva cola. (Estilo Wateau)». (Álvarez-Ossorio, 1910: 71-72).

Simplemente, como ocurría con el encuadre de la obra anterior, ha variado la disposición de dos de los maniquíes.

La elección de construir maniquíes con cabeza cubierta con peluca, manos y pies, ojos y pestañas y hacer las encarnaciones dotaba a las piezas de un mayor realismo y contextualización. Además para incidir en ese deseo de ambientación preciso y de visión de conjunto se acompañó a los trajes expuestos de otros accesorios, como guantes, medias y calzado, buscando una visión de conjunto. No debemos olvidar que su hermano José Ramón debió de ocuparse de seleccionar las prendas para hacer los conjuntos, por encargo expreso director del Museo.

Las piezas que se podían contemplar en la sala XXXI debieron de estar expuestas hasta principios de los años treinta, permaneciendo en sus respectivos soportes durante un largo período de tiempo.

Bajo la dirección de Francisco Álvarez-Ossorio[39] el Museo inició una nueva etapa de adecuación museográfica, siguiendo los nuevos criterios inspirados por la Oficina Internacional de Museos. Tras el paréntesis de la Guerra, el Museo Arqueológico reabrió sus puertas en 1940 como «Museo Breve». Para entonces, en la guía del Museo correspondiente a ese período no se registra ninguna mención a las piezas que componían la donación de María Bonnat, por lo que debieron de almacenarse en los depósitos de la institución.

El asunto de la colección vuelve a cobrar interés a comienzos de 1943 cuando el patronato del Museo Arqueológico se reúne, siendo su presidente el conde de Casal y acuerda el traslado de la donación realizada por María Bonnat. En el Libro de Actas queda recogido lo siguiente: «Vistos los antecedentes de la donación hecha en los años 1893 y 1897[40], al Museo Arqueológico Nacional por María Bonnat, viuda de Mélida, de ciento veintiséis prendas de indumentaria de Edad Moderna, que hoy dada la directriz que el Museo lleva, no tiene aquí su lugar más adecuado, se acuerda solicitar al museo autorización para depositarlas en el Museo del Pueblo Español»[41].

El citado acuerdo lo comunica su presidente, al Director General de Bellas Artes: «Que por donación de D.ª María Bonat [sic] Vd.ª de Mélida, hecha al Museo en los años de 1893 y 1897, de una colección de prendas de indumentaria del tránsito de los siglos XVIII al XIX que componen once vestidos de hombres y de mujer y algunas prendas sueltas, las cuales por su calidad y fecha no encajan perfectamente en las colecciones que el Museo puede instalar y en cambio tendrían lugar mucho más adecuado en el Museo del Pueblo Español, que dedica una amplia sección a la indumentaria, ruego a V. E. que de acuerdo con el artículo 55 del Reglamento de los Museos Arqueológicos de fecha 29 de Noviembre de 1901 se digne autorizar para que dicha colección sea cedida en depósito al referido Museo del Pueblo Español»[42].

En un escrito con fecha de 12 de febrero, la Dirección General de Bellas Artes solicita al presidente del Patronato «conocer las condiciones en que se realizó dicha donación», para tomar una decisión definitiva. Se contesta a dicho oficio y se relaciona toda la documentación remitida, en el momento de la donación, al Ministerio de Fomento. El 26 de febrero de 1943 la Dirección General de Bellas Artes da su conformidad y autoriza: «a dicha entidad para ceder al Museo del Pueblo Español la colección de prendas indumentarias del tránsito de los siglos XVIII al XIX compuesta por once vestidos de hombre y de mujer y algunas prendas sueltas donadas al referido Museo Arqueológico por Doña María Bonat [sic], Viuda de Mélida y que por calidad y época tienen más adecuado lugar en el Museo que ahora se destinan»[43].

39 Fue director del Museo Arqueológico Nacional desde 1930 a 1939.

40 Aunque se mencionan esas fechas, en realidad el ofrecimiento se data en la carta el 15 de noviembre de 1894 y la posterior aceptación se realiza mediante Real Orden de 20 de noviembre de 1894.

41 *Libro 1.º de Actas de las Juntas del Patronato del Museo Arqueológico Nacional*, f. 71v.

42 Bajo el gobierno de la República se crea el Museo Nacional del Pueblo Español el 26 de junio de 1934. Su inauguración estaba prevista para 1936 en el palacio de Godoy, pero los acontecimientos históricos determinaron un futuro incierto al Museo. Exp. 1943/14 Archivo MAN.

43 Exp. 1943/14 Archivo MAN.

El 18 de marzo el presidente del Patronato del Museo Arqueológico comunica al Director del Museo del Pueblo Español la decisión del Ministerio de Educación Nacional de «ofrecerle en depósito» la colección.

El secretario del Museo del Pueblo Español recibe el 9 de abril: «Once maniquíes vestidos con prendas indumentarias de los siglos XVIII y XIX, de los cuales ocho son de mujer, uno completo de hombre, y otros dos de la misma clase incompletos, pertenecientes todos a la colección donada al Museo Arqueológico Nacional […]»[44].

Esta referencia constante a los once maniquíes no se corresponde con el conjunto total de piezas. De hecho, en una carta fechada el 12 de junio de ese mismo año, dirigida al director del Museo del Pueblo Español, José Pérez Barradas, se indica: «Después de una labor de chinos para identificar las piezas del donativo Mélida, las tengo aquí separadas en un paquete que cabe en un taxi y he levantado las actas que tú y yo debemos firmar en el momento que quieras, así es que te ruego que pases por aquí para hacerte cargo de las prendas y dejar ultimado este asunto».

Es posible que la dificultad de identificación de las piezas se hubiera debido a que el Museo durante los años que duró la Guerra y en los inmediatamente posteriores sufrió algunos cambios por lo que la localización pudo llevar algún tiempo. Todas las fichas contaban con su número de inventario, como consta en la relación que firmaron tanto José Pérez de Barradas, director del Museo del Pueblo Español como Blas Taracena Aguirre del Museo Arqueológico el 15 de junio de 1943. En el acta de entrega se indica que las piezas entregadas corresponden a ciento seis, los números de inventario desde el 6730 al 6852, «con excepción de los números del 6773 al 6778, 6789[45], 6793, 6811, 6815, 6824, 6834, 6843, 6844, 6849 y 6850, que no se han encontrado sin duda por haber desaparecido durante el período de dominación roja».

Después del cotejo de la documentación y de la revisión de los números de inventario tenemos que señalar que algunas de las piezas que se mencionan como desaparecidas, nunca llegaron a salir del Museo Arqueológico y forman parte de la colección estable de dicho Museo en la actualidad.

44 Exp. 1943/14 Archivo MAN.
45 Se indica más adelante que falta el 6788.

PIEZAS SIN LOCALIZAR	PIEZAS LOCALIZADAS EN MAN
N.º Inv. 6774	MAN 56774 Par de mitones
N.º Inv. 6775	MAN 56775 Par de guantes de cabritilla[46]
N.º Inv. 6776	MAN 56776 Par de guantes de seda verde
N.º Inv. 6777	MAN 56777 Par de mitones de seda blancos
N.º Inv. 6778	MAN 56778 Par de guantes de cabritilla, largos
N.º Inv. 6788	MAN 56788 Par de medias de seda color rosa[47]
N.º Inv. 6789	MAN 56789 Par de seda de color lila. De hombre
N.º Inv. 6794	MAN 56794 Par de medias de seda de color plomo. De hombre
N.º Inv. 6811	MAN 56811 Chaqueta de mujer de seda rameada
N.º Inv. 6824	MAN 56824 Casaca listada amarillo, botones de cristal y latón
N.º Inv. 6834	MAN 56834 Chaleco de seda listada color salmón
N.º Inv. 6755	MAN 56755 Cotilla con haldetas, de seda labrada
N.º Inv. 6849	MAN 56849 Faja de seda amarilla

De un total de diecisiete piezas que se indica en el acta «que no se han encontrado», tan solo quedan por localizar cuatro:

N.º Inv. 6773	Hombrera de azabache negro y encarnado
N.º Inv. 6793	Par de medias de color morado de hombre
N.º Inv. 6843	Manga
N.º Inv. 6844	Manga

La pieza con n.º de inventario 6850 un «chal de seda blanca con fajas de adornos de colores», se corresponde con la pieza MTCE009317 y la 6815, con la pieza MTCE009250 un jubón de color «Mahón» con flores de colores.

Para concluir, destacamos que esta colección es una de las más importantes y excepcionales de indumentaria que ingresó en una institución a finales del siglo XIX. Representa un ejemplo más de cómo el Museo Arqueológico Nacional incorporó donaciones singulares a sus fondos. Por último, Enrique Mélida encarna la figura del artista coleccionista, con una selección de piezas reunidas para desarrollar algunas de sus composiciones, que podemos descubrir a través de sus obras y a su vez contemplarlas en el Museo del Traje. Dejamos para un siguiente trabajo el estudio y análisis de las papeletas o fichas de catalogación que se redactaron cuando la colección ingresó en el Museo Arqueológico Nacional, la formación de los conjuntos y su redescubrimiento a través de las obras del pintor (figs. 8 y 9).

---

46 En el acta de entrega se dice: «par de cabritilla, blancos, con labores estampadas y sobre la muñeca una pieza de música titulada,"Elisa y Claudio"; sin botones». En el margen lleva el n.º de orden 46, que coincide con el número del listado de María Bonnat. En la ficha de catalogación realizada cuando las piezas ingresaron a finales del siglo XIX se dice: «De boca ondulada y picada como las del número anterior [hace referencia al par de guantes MAN 5674], lleva en la mano derecha la propia marca, tiene hasta en los dedos estampada en negro labor cuadriculadas, en cuyos espacios llevan una rosa y una mariposa alternativamente, y en la parte inferior (¿) pendiente a la muñeca, entre rasgos que forman un óvalo varias composiciones de una pieza de música titulada en letra inglesa "Elisa y Claudio". Están manchadas algunas partes, y la marca dice en tres líneas dentro de un rombo FELIX-TORRUELLA-BARCELONA». Tanto de este tipo de guantes como del mencionado más arriba se conservan ejemplares en otros museos. Sobre los guantes estampados de cabritilla remitimos a Pasalodos, 2009: 16-42.

47 En el acta se indica que están en un maniquí.

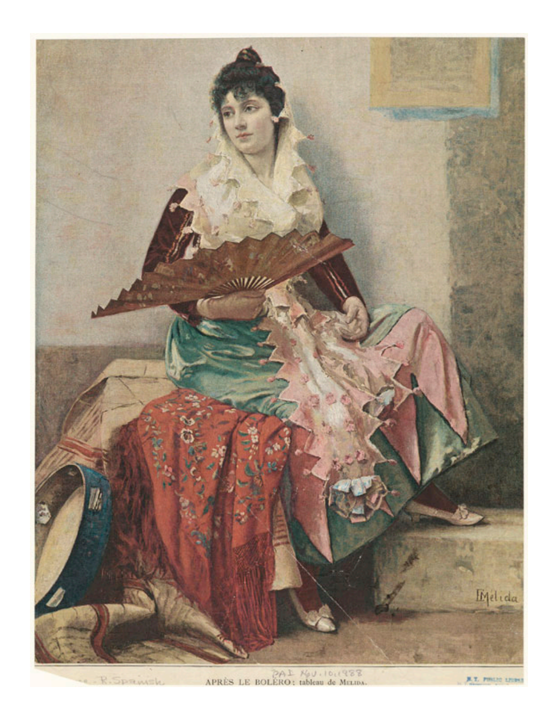


Fig. 8. *Après le bolero*. Enrique Mélida.



Fig. 9. Mantilla. MTCE009309.
Foto: Lucía Ybarra Zubiaga.

Bibliografía

Álvarez-Ossorio, F. (1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta Artística Española.

Araujo y Sánchez, C. (1897): «Palmaroli y su tiempo» [en línea], *La España Moderna*, pp. 111-113. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/>. [Consulta: 27 de febrero de 2017].

Casado Rigalt, D. (2011-2013): «Cursus honorum en el Museo Arqueológico Nacional: el ejemplo de José Ramón Mélida (1876-1930)», *Boletín Museo Arqueológico Nacional*, ts. 29-30-31, pp. 235-270.

De Gabinete a Museo (1993): Madrid: Ministerio de Cultura.

El Esplendor de la Pintura Valenciana (2000): Del 19 de diciembre al 4 febrero de 2001.

Escenas Contemporáneas (1883): n.º 2, pp. 57-59.

Guía Histórica y Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional (1917): Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Pasalodos Salgado, M. (2009): «Guantes estampados. Manos ilustradas», *Datatéxtil*, n.º 20, pp. 16-42.

Quílez Corella, F. (2016): «El fetichismo del objeto. La pasión por el coleccionismo de antigüedades», *Tiempo de ensoñación. Andalucía en el imaginario de Fortuny*. Barcelona: Patronato de la Alhambra y del Generalife y Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 159-180.

Ramo, F. E. (1900): *Breve resumen o guía explicativa del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta, litografía y sellos de cauchú de A. Ortega.

Sánchez Luengo, A. (2009-2010): «Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional», [en línea], *Museos.es*, n.os 5-6, pp. 108-121. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/indicerev05/Indice.pdf>. [Consulta: 9 de marzo de 2017].

Torres González, B. (2011): «Mariano Fortuny y Marsal. Un pintor entre el coleccionismo y el mercado», *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en los siglos xviii y xix*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 317-335.

El coleccionismo de antigüedades de Oriente Próximo en España: el legado de Virgilio Sevillano en el Museo de Zamora. Estudio preliminar

The collectionism of Near Eastern antiquities in Spain: the legacy of Virgilio Sevillano in the Museo de Zamora. Preliminary study

Lucía Brage Martínez (bragemartinez@hotmail.com)
Juan Luis Montero Fenollós (fenollos@udc.es)
Facultade de Humanidades e Documentación, Universidade da Coruña

Resumen: Virgilio Sevillano Carbajal (1890-1975) fue un diplomático zamorano interesado por la arqueología y la historia antigua. Entre 1958 y 1960, al final de su carrera profesional, trabajó como consejero y embajador en las legaciones de España en Líbano y Jordania, lo que le sirvió para entrar en contacto con lo que él calificó como «el paraíso de los arqueólogos». Su pasión por el pasado histórico, le condujo a crear una importante colección de antigüedades durante los tres años que estuvo viviendo en Oriente Próximo. Después de su jubilación, Virgilio Sevillano había reiterado a sus familiares la voluntad de donar, tras su muerte, sus colecciones personales a un museo de su tierra natal. En 1984, el legado oriental de Sevillano ingresó en el Museo de Zamora. Desde 2016, un proyecto conjunto entre el Museo y la Universidade da Coruña se ha puesto en marcha para realizar su catalogación.

Palabras clave: Colección. Arqueología. Diplomacia. Líbano. Jordania.

Abstract: Virgilio Sevillano Carbajal (1890-1975) was a diplomat from Zamora interested in archaeology and ancient history. Between 1958 and 1960, at the end of his professional career, he worked as a counselor and ambassador in the legations of Spain in Lebanon and Jordan, which helped him to get in touch with what he called «the archaeologists' paradise». His passion for the historical past led him to create an important collection of antiquities during the three years he was living in the Near East. Virgilio Sevillano had reiterated to his relatives the willingness to donate, after his death, his personal collections to a museum in his native land. In 1984, the oriental legacy of Sevillano entered the Museum of Zamora. Since 2016, a joint project between the museum and the University of Coruña has been started to carry out its study.

Keywords: Collection. Archaeology. Diplomacy. Lebanon. Jordan.

1. El coleccionismo de antigüedades de Oriente Próximo en España

El 20 de marzo de 1843 Paul-Émile Botta, cónsul francés en Mosul, dio un paso de gigante en el descubrimiento de las antiguas civilizaciones mesopotámicas en una colina llamada Khorsabad, en el norte del actual Iraq. Tras siglos de olvido, el diplomático galo sacó a la luz espectaculares obras de arte hasta entonces nunca vistas en Europa: grandes toros alados e inmensos relieves de piedra. Una civilización, la de los asirios, conocida hasta ese momento únicamente por la Biblia y los autores clásicos, había resucitado de entre las ruinas de una enorme colina de tierra. Consciente de la importancia de los hallazgos, Botta escribió lo siguiente en una carta a su ministro: «Telle qu'elle est, cette découverte, par son caractère et sa grandeur, est certainement la plus importante qui ait été faite depuis longtemps» (Trolle, 2001: 51).

El 1 de mayo de 1847, el rey de Francia Luis Felipe inauguraba en el Museo del Louvre las primeras salas dedicadas por una institución europea al Imperio asirio y, por tanto, a la historia de las civilizaciones mesopotámicas.

Debido a las duras circunstancias políticas y sociales, España estuvo ausente de los grandes descubrimientos arqueológicos acontecidos en Oriente Próximo antiguo a mediados del siglo XIX. Aunque el protagonismo del redescubrimiento de Asiria estuvo dominado por franceses e ingleses, Antonio López de Córdoba, diplomático e historiador de tiempos de Isabel II, adquirió un pequeño lote de piezas arqueológicas formado por dos bajorrelieves y una inscripción cuneiforme sobre alabastro, procedente del palacio del rey Senaquerib (704-681 a. C.) en Nínive, que estaba siendo excavado por el inglés Henry Layard. En 1851, el diplomático español donó a la Real Academia de la Historia estas piezas de arte asirio, que constituyen el primer ejemplo de coleccionismo de antigüedades proximorientales en nuestro país (Almagro-Gorbea, 2006: 226-230).

Al margen de la empresa personal de López de Córdoba, y en comparación con Europa, España no es un país con tradición a la hora de coleccionar obras de arte originarias del Oriente Próximo antiguo. En la actualidad, hay poco más de una docena de instituciones, públicas y privadas, que conservan entre sus fondos museísticos colecciones arqueológicas, de diversa entidad e importancia, procedentes de Siria-Palestina, Mesopotamia e Irán. De todas ellas, la institución decana es el Museo de la Abadía de Montserrat, fundado en 1911 por el padre benedictino Buenaventura Ubach con el objetivo de ilustrar la Biblia (Márquez Rowe, 2015). La lista se completa con el Museo Bíblico de Mallorca, el Museo Bíblico de Tarragona, el Museo Sefardí de Toledo, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Provincial de Lugo, el Museo de Pontevedra, el Museo del Instituto Bíblico y Oriental de León, el Museo de San Isidro de Madrid, el Museo de Tierra Santa de Santiago de Compostela, el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago de Compostela, el Museo Arqueológico de Cataluña (sede de Barcelona) y el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.

En el Museo de Zamora se conserva actualmente una colección inédita de piezas arqueológicas reunidas en Jordania y Líbano por el diplomático zamorano Virgilio Sevillano Carbajal. Un proyecto conjunto entre el Museo de Zamora y la Universidade da Coruña se ha

puesto en marcha en 2016 con la finalidad de realizar su estudio y publicación. Con el objetivo de sacar del anonimato esta interesante colección, presentamos a continuación los primeros resultados de este estudio, aún en curso[1].

2. Francisco Virgilio Sevillano Carbajal: perfil biográfico

Lamentablemente, solo disponemos de algunos apuntes biográficos sobre la figura del diplomático Virgilio Sevillano (Ramos, 2016), que nació en Zamora el 4 de octubre de 1890. Estudió Derecho en Madrid e ingresó en 1919 en el cuerpo diplomático, donde hizo carrera hasta su jubilación en 1960 (fig. 1).



Fig. 1. Retrato de Virgilio Sevillano Carbajal. Ahora (03-04-1936, BNE).

Supo compaginar su actividad profesional con la formación autodidacta en el campo de la arqueología, de la que fue un gran apasionado. Desde joven mostró interés por el estudio del pasado, llegando a publicar con tan solo 17 años en la revista *Ateneo* un artículo sobre hachas de sílex. Realizó dos campañas de excavación durante los veranos de 1933 y 1934 en El Alba (Zamora) y mantuvo contacto con arqueólogos de prestigio de la época como el soriano Blas Taracena Aguirre, que fue director del Museo Arqueológico Nacional. Publicó dos libros y numerosos artículos, tanto en revistas especializadas como en periódicos de Castilla y León, consagrados a sus descubrimientos arqueológicos en la provincia de Zamora (Martín; Martín, y Martín, 1997).

De sus obras, la más importante es sin duda *Testimonio arqueológico de la provincia de Zamora*, publicada de forma póstuma, en 1978, por el Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo». Es en el prólogo de esta monografía, titulado «Historia de este libro», donde el propio Sevillano nos relata cómo fue su contacto con la arqueología de Oriente Próximo. Todo comenzó, en 1957, con su nombramiento como consejero comercial en la Embajada de España en Beirut (Líbano), una tierra que él definió como «el paraíso de los arqueólogos» (Sevillano, 1978: 25). Durante el año que permaneció en tierras libanesas, visitó los yacimientos arqueológicos más emblemáticos (Tiro, Sidón, Biblos y Baalbek) y entabló relación con los más importantes arqueólogos de la región, entre ellos el entonces director del Museo Arqueológico de Beirut, el emir Maurice Chehab, a cuyas clases en la Universidad de los padres jesuitas asistió Virgilio Sevillano.

1 Agradecemos a Rosario García Rozas y Alberto del Olmo Iturriarte (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León) todas las facilidades dadas para la puesta en marcha del estudio del fondo oriental de Virgilio Sevillano.



Fig. 2. Virgilio Sevillano y Maurice Chehab junto al mosaico de 'Ain as-Samak, en Líbano (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León).

Su interés por la arqueología libanesa no se detuvo en la mera formación, sino que llegó a hacer incluso sus propios descubrimientos, según nos cuenta él mismo: «Mis paseos vespertinos en El Líbano eran ordinariamente a las cumbres y rincones más apartados, donde siempre topaba con ruinas de gran interés, en uno de cuyos paseos descubrí un mosaico. Puse la noticia en conocimiento del profesor Chehab, el cual mostró tanto interés por mi hallazgo, que decidió excavarlo inmediatamente [...] El resultado de esta excavación lo incluyó en un volumen que publicó con este título: «Mosaïques du Liban», París 1958, y con mi nombre al frente del artículo sobre el mosaico por mí señalado» (Sevillano, 1978: 26). Este éxito aumentó su afición a la arqueología (fig. 2).

Poco tiempo después, en 1958, fue designado embajador español en Ammán (Jordania), nombramiento que celebró con gran felicidad al permitirle continuar con su pasión: el redescubrimiento del Oriente antiguo. Visitó los museos arqueológicos de Ammán y Jerusalén, las ciudades y las ruinas de Petra, Gerasa, Ammán y Jericó. Como él mismo nos relata, continuó con sus paseos de exploración arqueológica en la región: «[...] rara era la tarde en la que no descubría algunas ruinas adentrándome en el desierto y hasta materialmente me introducía en alguna de la innumerables construcciones megalíticas que nos rodean a Ammán en un radio de muchos kilómetros; [...] y de las que conservo muchas docenas de fotografías» (Sevillano, 1978: 26).

Su formación de campo la completó con la consulta en bibliotecas especializadas de Jerusalén, como la de los padres franciscanos y la de la «American School of Oriental Research», institución de la que fue socio hasta su fallecimiento.

3. La colección: creación y estudio

La pasión de Virgilio Sevillano por la arqueología de Oriente Próximo va a tener como principal consecuencia la creación de una colección propia de antigüedades, que hoy constituye el llamado «fondo oriental» del Museo de Zamora. La colección arqueológica fue creada durante su estancia en Beirut y Ammán entre 1957 y 1960 mediante tres vías: la adquisición, el ofrecimiento como regalos por parte de amigos y la exploración personal de yacimientos. La compra, ya fuera a anticuarios o a individuos particulares, en Beirut, Damasco, Ammán, Petra y Jerusalén fue la principal vía de suministro con la que Sevillano fue constituyendo su colección, que en la actualidad está formada por 247 piezas arqueológicas.

Debido al propio proceso de gestación de la colección, nos hallamos ante una serie de objetos arqueológicos totalmente descontextualizados y sobre los que rara vez conocemos su procedencia exacta. De Jerusalén proceden la mayoría de las piezas de las que se posee alguna información sobre el lugar de adquisición y su posible procedencia. En algún caso, Sevillano anotó en un cuaderno de notas manuscrito, que compró objetos en la Vía Dolorosa (en la «casa del moro»), y en algún lugar cercano al Santo Sepulcro. De algún terreno próximo a este célebre monumento de la cristiandad, procede una de las lucernas de la colección, de la que señala que no fue comprada. En algunas ocasiones, aparece escrito sobre la superficie de la propia pieza su procedencia. Es el caso de una lucerna de Sebastia, cerca de Nablus, (fig. 3) y de una gran jarra de Jericó, actual Tell es-Sultan. Caso particular es el de un lote de figuritas de terracota helenísticas que, según la opinión de Maurice Chehab, procedían posiblemente de Kharayeb, en Líbano, un yacimiento donde el director del Museo de Beirut estaba excavando en aquel momento. Otra de estas estatuillas, adquirida en Ammán, sería originaria de Gerasa.

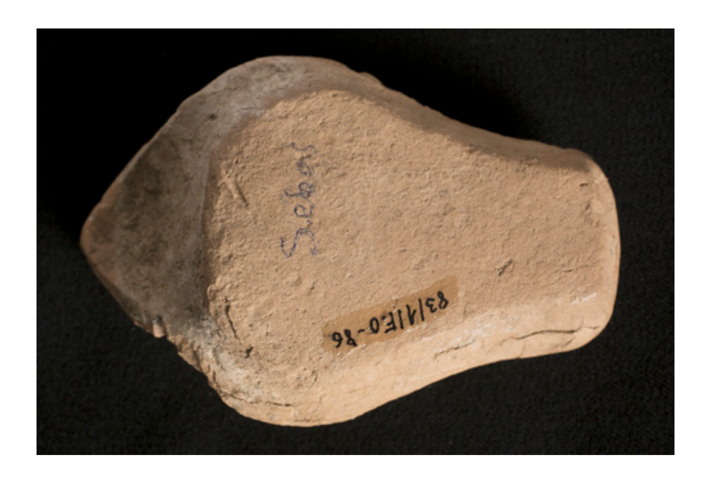


Fig. 3. Lucerna de Sebastia, en Palestina (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León). Foto: E. Taboada.

El interés de Sevillano por constituir esta colección arqueológica iba más allá del mero hecho de reunir una serie de antigüedades para su admiración, como era práctica común entre los miembros del cuerpo diplomático destacados en la región. Él deseaba profundizar en el estudio arqueológico, por lo que se dedicó a analizar cada una de las piezas que componían la colección. Buena prueba de ello son el cuaderno manuscrito y las fichas de catalogación de las lucernas, hoy conservadas en el Museo de Zamora. En el primero, Sevillano registró las principales piezas, en particular las lucernas, realizando un dibujo y una descripción de las mismas y anotando los paralelismos que halló tanto en publicaciones en revistas especializadas como en sus visitas a los Museos de Ammán y de Jerusalén. El objetivo principal de este estudio era el de datar la colección, algo complejo para un hombre que, aunque interesado por la arqueología y consciente de su necesidad de formación, era ajeno al mundo del Oriente Próximo Antiguo. De hecho, cuando sus conocimientos eran insuficientes, sobre todo en lo referente a la lectura de las inscripciones en griego o egipcio o al análisis de piezas excepcionales, solicitó la opinión de especialistas en la materia. En el Museo de Zamora se conservan una carta de Robert H. Smith, del College of Wooster de Ohio, sobre una lucerna que tenía un signo extraño en la base, y otra de Vicente Vilar, de la Casa de Santiago en Jerusalén, sobre las inscripciones de dos *ushebtis* egipcios.

Una vez constituida la colección, Sevillano diseñó una ficha normalizada para clasificar las lámparas y lucernas de aceite adquiridas. La ficha tenía por título: «Colección de lucernas del Oriente Próximo (Líbano, Siria, Transjordania y Palestina)», e incluía una

nota a pie de página donde se indicaba: «Propiedad del Excmo. Sr. D. F. V. Sevillano Carbajal, Embajador de España en Jordania-Ammán, Octubre de 1960». La ficha incluía los siguientes campos: descripción de la lucerna, clase de cerámica, dimensiones, tipología (según Broneer, Loeschke y Walters), datación, lugar de adquisición, paralelos en museos y publicaciones, y una foto a tamaño natural. Su finalidad era organizar la información que, de forma más o menos anárquica, había ido anotando en su cuaderno personal. Sin embargo, las fichas nunca llegaron a rellenarse, más allá de colocar la foto y escribir a lápiz unas anotaciones adicionales. Además de lo ya dicho, para el caso de las lucernas con inscripciones en lengua griega, Sevillano realizó una serie de moldes en escayola para facilitar su lectura y estudio (fig. 4).



Fig. 4. Molde de escayola de la inscripción de una lucerna bizantina (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León). Foto: E. Taboada.

4. La colección: donación al Museo de Zamora

El 7 de junio de 1975 falleció Virgilio Sevillano sin dejar disposición testamentaria, pero habiendo manifestado reiteradamente y de manera verbal a sus familiares su voluntad y disposición de ceder sus colecciones personales a un museo zamorano. Esto era algo que preocupaba especialmente a Sevillano como se puede constatar en la carta de 26 de marzo de 1972, cuando ya contaba con 81 años de edad, enviada a su amigo el poeta vallisoletano Jorge Guillén: «¿Qué va a ser de mi colección arqueológica el día de mañana? Los arqueólogos de Valladolid me instan a que tome medidas precautorias y el Director del Museo de Zamora me dice que si le dan un edificio grande que tiene pedido que dedicará una sala a mis piezas arqueológicas solamente»[2].

[2] Archivo de Jorge Guillén, Biblioteca Nacional de España (JG/91/18 fol. 4).

El 2 de agosto de 1975 se examinaron los bienes arqueológicos que Sevillano había conservado en la finca «El Barcial», en Toro, por parte del Instituto de Estudios Zamoranos, y se redactó un informe que fue remitido al gobernador civil de Zamora. Pero no fue hasta el 9 de octubre de 1976, cuando se realizó el inventario y el embalaje de las piezas para ser trasladadas hasta la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, depositándose en una cámara acorazada. Se trataba de un total de seis cajas: cinco de madera relativas al fondo oriental y una más con piezas zamoranas. El depósito fue realizado por los legítimos herederos de Sevillano, y por parte del Instituto de Estudios Zamoranos, institución que era la depositaria de las colecciones.

El principal problema para cumplir el deseo del diplomático zamorano era que, en aquella fecha, el Museo de Zamora no existía como tal, pues el edificio en el que se alojaba (el convento de Santa Clara) había sido derribado, y sus fondos estaban almacenados en la iglesia del Hospital de la Encarnación a la espera de ser reubicados en un nuevo edificio. Habría que esperar ocho años más para que la donación se hiciera efectiva. El acta de entrega al Museo de Zamora del fondo oriental de Sevillano está fechada el 6 de junio de 1984 y está firmada por los herederos, los representantes del Instituto de Estudios Zamoranos, el entonces director del Museo, Jorge Juan Fernández, y un representante de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora. Actualmente, la colección se encuentra en un depósito no visitable del Museo.

En 1999, el Instituto Español Bíblico y Arqueológico de Jerusalén (Casa de Santiago) inició el estudio de la colección proximoriental de Sevillano que, por razones que desconocemos, no llegó a concluirse (Gigirey, y García, 2006: 251). Recientemente, en 2016, gracias a un acuerdo entre el Museo de Zamora y el grupo de investigación de arqueología oriental de la Universidade da Coruña, se ha puesto en marcha un proyecto para la catalogación, la publicación y la exhibición de esta excepcional colección española de antigüedades de Oriente Próximo.

El estudio preliminar de la colección, formada actualmente por un total de 247 objetos arqueológicos datados entre la prehistoria y la época islámica, ha permitido establecer la siguiente clasificación provisional crono-tipológica:



Fig. 5. Lámparas de la Edad del Hierro, área sirio-palestina (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León). Foto: E. Taboada.



Fig. 6. Lucerna helenística (Museo de Zamora, Juan de Castilla y León). Foto: E. Taboada.

– Lámparas y lucernas pertenecientes al Bronce Reciente, Edad del Hierro y a los períodos Helenístico, Romano, Bizantino e Islámico. Con 179 ejemplares, constituye el principal conjunto de la colección (figs. 5, 6, 7 y 8).

A falta de concluir el estudio pormenorizado de cada una de las piezas, no se puede descartar la existencia de alguna falsificación.

– Vasos y fragmentos de cerámica. Destaca entre ellos, una gran jarra casi completa procedente de una tumba del Bronce Medio de la necrópolis de Jericó (Tell es-Sultan).
– Figuritas, cabezas y pequeñas máscaras de terracota de época clásica.
– Materiales de sílex de época prehistórica.
– Materiales pétreos, en su mayoría pesas, de difícil datación.
– Objetos de metal: dos cabezas de león realizadas con una delgada lámina de cobre / bronce de estilo clásico y dos bolsitas de plomo.
– Objetos de vidrio: tres botellas y una pieza circular con inscripción.
– Lote de seis *ushebtis* egipcios de terracota, uno de ellos dudoso.

5. Conclusiones

El estudio preliminar de la colección oriental de Virgilio Sevillano revela que estamos delante del mejor conjunto de lámparas y lucernas proximorientales conservado en España que,



Fig. 7. Lucerna bizantina (Museo de Zamora, Junta de Castilla y León.) Foto: E. Taboada.



Fig. 8. Lucerna islámica (Museo de Zamora, Juan de Castilla y León). Foto: E. Taboada.

además, permite trazar la evolución formal de este instrumento utilizado para la iluminación en la región de Siria-Palestina desde el final de la Edad del Bronce hasta la época islámica.

Aunque nunca haya sido reconocido por este mérito, consideramos que, aunque amateur, la labor pionera de Virgilio Sevillano en el campo de la arqueología de Oriente Próximo sentó las bases para el desarrollo de las primeras excavaciones arqueológicas científicas españolas en la región. Él fue quien inculcó al que sería su secretario y encargado de negocios en la Embajada de Jordania, el lucense José Antonio Varela Dafonte, el interés por la arqueología oriental y la necesidad de abrir un proyecto arqueológico capitaneado por investigadores de nuestro país. Así lo reconoce el propio diplomático gallego en sus memorias: «Le gustaba mucho la arqueología [a Virgilio Sevillano] y era un buen aficionado a este arte o ciencia tan difícil y complejo. Durante los años que vivió en el Líbano había hecho algunos descubrimientos, pues tenía ojo de arqueólogo y no encontró, por cierto, dificultad alguna en guiar, el primero, mi curiosidad hacia ese campo apasionante del conocimiento, donde tuve después la buena fortuna de iniciar las primeras excavaciones que hizo España en el Oriente islámico» (Varela, 1999: 170).

Asimismo, siguiendo los pasos de Sevillano, Varela creó su propia colección de lucernas, que hoy se encuentra depositada en el Museo Provincial de Lugo (Lago, 2005).

En diciembre de 1960, Varela Dafonte culminó con éxito las gestiones burocráticas ante las autoridades jordanas para que Joaquín González Echegaray, de la Casa de Santiago en Jerusalén, se convirtiera en el director de las primeras excavaciones españolas en el yacimiento prehistórico de Mogaret Dalal (González, 1969). Los contactos previos y la labor de Virgilio Sevillano Carbajal en Jordania, hasta su jubilación en octubre de 1960, fueron sin duda fundamentales en los inicios de la arqueología española en Oriente Próximo.

Bibliografía

Almagro-Gorbea, M. (2006): «Las antigüedades orientales de la Real Academia de la Historia», *La aventura española en Oriente (1166-2006)*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 225-232.

Gigirey Liste, M. E., y García Recio, J. (2006): «Colecciones orientales en el noroeste español». *La aventura española en Oriente (1166-2006)*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 251-256.

González Echegaray, J. (1969): «Sondeos y prospecciones en Mogaret-Dalal (Jordania)», *Ampurias*, 31, pp. 233-240.

Lago González, M. E. (coord.) (2005): *Ilumina. Colección de lucernas de José Antonio Varela Dafonte*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.

Márquez Rowe, I. (2015*): La colección mesopotámica del Museo de Montserrat*. Barcelona: Museu de Montserrat.

Martín Hidalgo, J. F.; Martín Gil, F. J., y Martín Gil, J. (1997): «Sobre las publicaciones en arqueología del diplomático zamorano F. Virgilio Sevillano Carbajal (1890-1975)», *II Congreso de Arqueología Peninsular*, vol. 3, Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques, pp. 569-570.

Trolle Larsen, M. (2001): *La conquête de l'Assyrie, 1840-1860*. París: Hachette.

Ramos Pérez, H. (2016): *Zamoranos de ayer y de siempre*. Zamora: Editorial Semuret.

Sevillano Carbajal, F. V. (1978): *Testimonio arqueológico de la Provincia de Zamora*. Zamora: Monte Casino.

Varela Carbajal, J. A. (1999): *A mi manera. Recuerdos de una vida en la carrera*. Oviedo: Trabe.

El depósito de Salvacañete, un hallazgo fragmentado

The Salvacañete deposit, a fragmented finding

Magdalena Barril Vicente (mbarril@jccm.es)
Museo de Cuenca

Resumen: En 1936 don Juan Cabré publicó un conjunto de piezas y monedas de plata prerromanas depositado en el Instituto Valencia de Don Juan por un anticuario, quien informaba que el tesoro había sido hallado en 1934 en Salvacañete (Cuenca). Tras la Guerra Civil, el tesoro se adquirió definitivamente en 1941 para el Museo Arqueológico Nacional, aunque faltaban algunas monedas. Además, en 1940 y 1954, se incorporaron nuevos elementos y, en 1976 el Museo de Cuenca recibió la donación de otro lote. Más adelante, se identificaron en el Instituto Valencia de Don Juan varias monedas donadas por su director Gómez Moreno. Y hace unos años, el cronista de Salvacañete don Mariano López, ha dado a conocer que en realidad el tesoro se halló en 1928 al hacer una carretera.

Algunos personajes que participaron en la adquisición y estudio de las piezas del tesoro han dejado archivos documentales en otras instituciones donde se ha intentado rastrear la existencia o inexistencia de documentación conservada sobre el depósito de Salvacañete, cuyos componentes se datan desde finales del siglo III al II a.C. y fue ocultado a principios del I a.C.

Palabras clave: Orfebrería prerromana. Denarios. Fundación Rodríguez Acosta. Almagro Basch.

Abstract: In 1936 Mr. Juan Cabré published a set of pieces and coins of pre-Roman silver deposited in the Institute Valencia de Don Juan by an antiquarian, who reported that the treasure had been found in 1934 in Salvacañete (Cuenca). After the Civil War, the treasure was finally acquired in 1941 for the Museo Arqueológico Nacional, although some coins were missing. Also, in 1940 and 1954, new elements were added. And, in 1976, the Museo de Cuenca received the donation of another lot. Later, several coins donated by its director Gómez Moreno were identified in the Institute Valencia de Don Juan. Only some years ago the chronicler of Salvacañete Mr. Mariano López, reveals that in fact the treasure was found in 1928 when making a road.

Some personalities, who participated in the acquisition and study of the treasure pieces, have left documentary files in other institutions. Where it has been tried to trace the existence or nonexistence of preserved documentation about the Salvacañete deposit, whose

components are dated from the end of the 3th century to 2nd century BCand were hidden at the beginning of 1st centur BC.

Keywords: Pre-roman goldsmiths. Denarii. Fundación Rodríguez Acosta. Almagro Basch.

1. Introducción

En 1936 El arqueólogo don Juan Cabré Aguiló presentó a la comunidad científica el tesoro de Salvacañete en la revista *Archivo Español de Arqueología*, un conjunto que según dice al inicio: «he tenido la fortuna de estudiar con la atención debida por haberlo tenido en mi poder varios días» (Cabré, 1936: 151).

Lo estudiaba gracias al profesor don Manuel Gómez Moreno[1] quien, como director del Instituto Valencia de Don Juan (desde ahora IVDJ), lo había recibido en depósito de dos anticuarios, don Apolinar Sánchez Villalba y don Enrique Galera, para que realizase la gestiones para ser adquirido por el Estado, y su publicación debía servir para valorarlo desde el punto de vista cultural y en relación con otros tesoros que el propio Cabré había publicado anteriormente como el de Chão de Lamas (Cabré, 1927) y otro nuevo hallado en Utiel (Cabré, 1936: 157, lám. VII.2). Cabré apunta 119 registros, pues en la serie numérica de los n.os 15 al 30 incluye trece brazaletes unidos que actualmente se consideran una única pieza[2] y, en el número 119 incluye 74 monedas, aunque al enumerarlas e identificarlas se contabilizan 75 (Cabré, 1936: 153 y 155).

Se explicaba que había sido hallado por un cazador varios años antes en Salvacañete (Cuenca), sin indicar el lugar ni el año exacto, aunque bibliografía posterior data el hallazgo en 1934 (*e. g.* Raddatz, 1969: 244), posiblemente porque es cuando debió recibirlo Gómez Moreno, quien había clasificado las monedas e incluido las de *Ilgone* (*Icaloscen*) en una publicación de dicho año, según comenta el propio Cabré (1936: 155, nota 2). Al inicio del trabajo Cabré considera que no es un tesoro de platero, sino un lote de piezas probablemente votivas y parte de tributos a pagar por los celtíberos a los romanos, lo que le diferenciaría de otros hallazgos conocidos. La publicación del conjunto propiedad de los anticuarios, debía servir para ayudar a que el Estado lo adquiriese, al confirmar su importancia y su valor, ya que sin duda era demasiado para el IVDJ que ya había adquirido otros conjuntos de características similares, pero con un número mucho menor de piezas. Salvacañete es un amplio término municipal de la provincia de Cuenca limítrofe con las provincias de Teruel y Valencia ubicado junto a una antigua vía de comunicación n.º 31 del Itinerario de Antonino (Palomero, 1987: 162, 185) y actualmente en el cruce de la N-420 y la CUV-5003 que va al NE hacia Albarracín y al SE a Utiel (fig. 1).

---

1 Gómez Moreno fue además catedrático de Arqueología desde 1910 y profesor de conocidos arqueólogos españoles, director general de Bellas Artes entre 1930 y 1931, director del Centro de Estudios Históricos, entre otros puestos relevantes, y autor de numerosos estudios.

2 N.º Inv. MAN 37092.

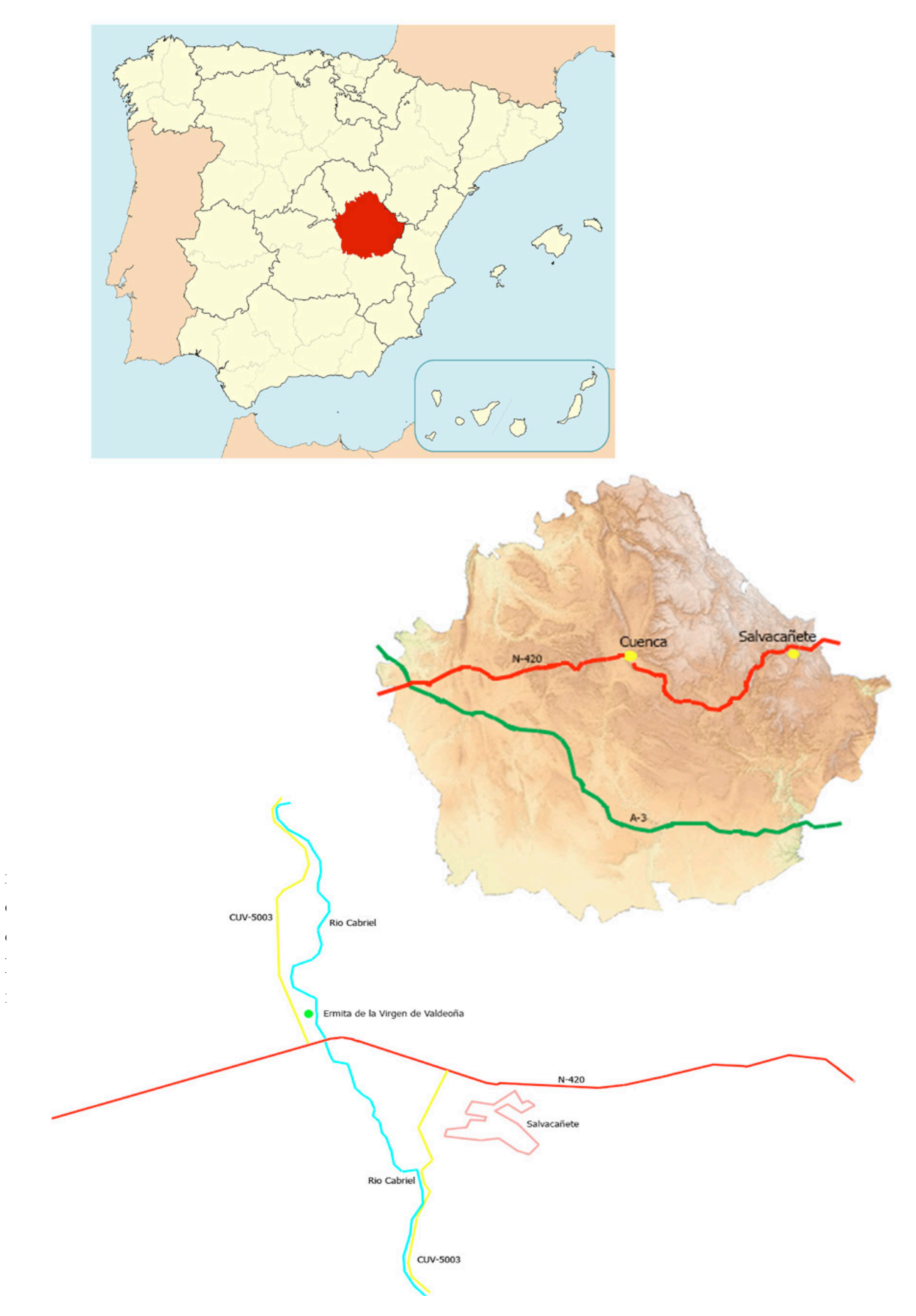


Fig. 1. Mapa de situación de Salvacañete con las principales vías de comunicación actuales. Realización: Pedro Pablo Muelas.

2. El Museo Arqueológico Nacional

En el Archivo Administrativo del Museo Arqueológico Nacional (desde ahora MAN) se crearon varios expedientes relacionados con el hallazgo de Salvacañete, ya que ingresó en tres lotes distintos. En fecha indeterminada se reunieron en el último expediente: el 55 de 1954 (MAN 1955/54)[3]. Al haberse indizado los documentos que contiene por fechas, y no por fuente de ingreso, su lectura continua causa algún problema de entendimiento, por lo que aludiremos a los documentos siguiendo los lotes de ingreso y comentando sus circunstancias.

2.1. Lote 1

El primer expediente es el MAN 1939/66, titulado «Depósito por orden del Ilmo. Sr. Jefe del Servicio Nacional de Archivos, Bibliotecas y Museos, de un conjunto de piezas de plata que constituyen el llamado «Tesoro de Salvacañete», perteneciente a D. Apolinar Sánchez Villalba». En la misma carátula, una nota manuscrita dice que se adquiere el 28 de febrero de 1941 y que se vea el expediente 23 de 1941 y otra apunta que la documentación se traslada al exp. 1954/55.

El expediente de 1939 contiene:

1) Una copia del Acta de depósito provisional, de 15 de julio de 1939[4] donde se indica que se realiza tras la reclamación hecha al anticuario por el Comisario de Excavaciones Arqueológicas, de acuerdo con el Jefe de Servicio citado (fig. 2.1 y 2.2).

El acta incluye la relación de los objetos que componen el tesoro agrupados en 46 registros, recogiendo su número en la publicación de Cabré, destacando el número 3, que incluye todas las monedas depositadas dice: «–49 monedas ibéricas de Bolscan. – 5 de Ilgone. – 12 republicanas romanas. –Muchas de ellas perforadas (Cabré n.º 109 [sic] dá setenta y cuatro. Faltan las de Arfe, y Lerda, Cese, Secaisa, 3 de Ilgone, 1 de Bolscan.)». Hay un último registro, el n.º 47, que no pertenece al conjunto pues es un vaso de la provincia de Jaén[5].

Finaliza con la indicación de que el conjunto se había entregado en la Jefatura de Servicio del Ministerio de Educación y Ciencia y de que el jefe de Servicio (Javier Lasso de la Vega) lo entrega al Director y al Secretario del MAN, pero quienes firman el acta que se conserva en el MAN son Taracena y Camps Cazorla (como director y secretario respectivamente) y Apolinar Sánchez.

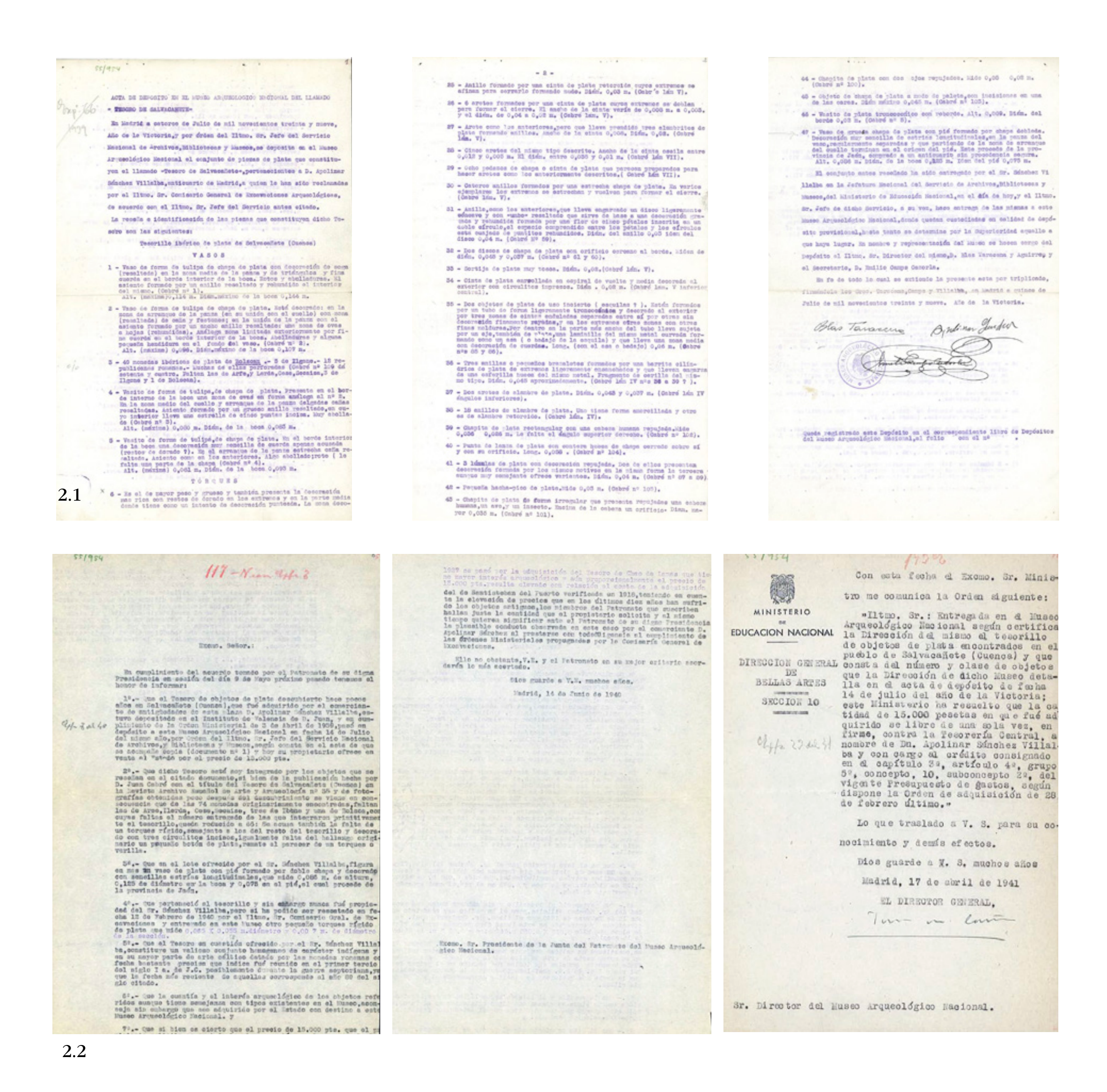
Un segundo expediente es el MAN 1940/8, titulado «Tesoro de Salvacañete (antecedentes en julio 1939, expte. 66)», a él parece que pertenecían:

---

3 Era una práctica para unificar contextos, que afectó a los casos en que había más de un expediente de ingreso para piezas de la misma procedencia, aunque las formas y las fuentes de ingreso fuesen distinta. Quiero agradecer a doña Aurora Ladero, archivera del MAN y a doña Esperanza Manso, del Departamento de Protohistoria y Colonizaciones, las rápidas respuestas a mis consultas y la ayuda prestada.

4 En esas fechas el Ministro de Educación Nacional era don Tomás Domínguez Arévalo, que desde el 28 de abril de ese año sustituía a don Pedro Sainz Rodríguez interinamente.

5 Parece coincidir en descripción, pero no en medidas con el inventariado como 23175 bis, considerado procedente de Andalucía, de forma genérica.


2.1

2.2

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

SECCION 10

Con esta fecha el Excmo. Sr. Ministro me comunica la Orden siguiente:

«Iltmo. Sr.: Entregado en el Museo Arqueológico Nacional según certifica la Dirección del mismo el tesorillo de objetos de plata encontrados en el pueblo de Salvacañete (Cuenca) y que consta del número y clase de objetos que la Dirección de dicho Museo detalla en el acta de depósito de fecha 14 de julio del año de la Victoria; este Ministerio ha resuelto que la cantidad de 15.000 pesetas en que fué adquirido se libre de una sola vez, en firme, contra la Tesorería Central, a nombre de Dn. Apolinar Sánchez Villalba y con cargo al crédito consignado en el capítulo 3º, artículo 4º, grupo 5º, concepto, 10, subconcepto 2º, del vigente Presupuesto de gastos, según dispone la Orden de adquisición de 28 de febrero último.»

Lo que traslado a V. S. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. S. muchos años

Madrid, 17 de abril de 1941

EL DIRECTOR GENERAL,

Sr. Director del Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 2. Exp. MAN 1954/55. **2.1.** Páginas 1, 3 y 4 del acta de depósito en 1939; **2.2.** Informe y orden de libranza de la cantidad acordada en 1941.

1) La copia de un escrito de fecha 19 de junio de 1940 dirigido por el Secretario del Patronato del Museo (Sr. Camps Cazorla) al Excmo. Ministro de Educación Nacional (Sr. Ibañez Martin) que dice adjunta la oferta de don Apolinar Sánchez para su compra por el Museo, una copia del acta de depósito de las piezas y el informe sobre la conveniencia de su adquisición que hace suyo el Patronato y rogando se tramite un expediente de adquisición por el Estado, dado que el Patronato del Museo no puede hacerlo directamente debido a los gastos de reinstalación del Museo. En este punto debemos recordar que poco después se abrió el «Museo Breve» (Taracena, 1941). No se conserva la oferta del anticuario.

2) La copia en papel carbón del informe recomendando su adquisición, donde se menciona que la oferta de venta presentada es de 15 000 pts. El informe, de 14 de junio de 1940, va dirigido al presidente del Patronato del MAN (Manuel Escrivá de Romaní, conde de Casal) y carece de firma y antefirma, pero suponemos es de Taracena. Comienza diciendo que el conjunto de objetos de plata se le reclamó al anticuario en cumplimiento de la Orden ministerial de 3 de abril de 1939 (*vid*. España, 1939 b). Se explica se depositaron solo 66 monedas y que faltan un torques y un botón de los fotografiados por Cabré[6]. Se apunta también que hay un vaso procedente de la provincia de Jaén. Se destaca el valor cultural del conjunto que incluye dentro del arte céltico y supone que debió ser escondido con motivo de las guerras sertorianas. Igualmente se explica en el punto 4.º la entrega por el Sr. Comisario de Excavaciones Arqueológicas de un pequeño torques rígido –del que luego hablaremos–, que perteneció al tesoro, pero no al Sr. Sánchez Villalba. Finalmente, se indica que el precio solicitado parece adecuado dado el costo de otros conjuntos de piezas de plata adquiridos en décadas anteriores y la subida del precio del dinero. Como curiosidad describir que hay algunos añadidos en tinta azul en el texto: las dimensiones de ese pequeño torques citado y la repetición de parte del párrafo final de la primera página (el n.º 7) al comienzo de la segunda por haber quedada cortada una línea. Tanto este documento como el anterior llevan manuscrito en el lateral «Exp. 8 de 1940», aunque podrían realmente pertenecer al 1939/66.

El expediente MAN 1941/23, es el de la adquisición de este conjunto de piezas:

1) El traslado de la Orden del Ministro por parte del director general de Bellas Artes (el marqués de Lozoya) al director del MAN de fecha 28 de febrero de 1941, por la que se ha acordado intervenir el gasto para adquirir el tesorillo de objetos de plata hallado en Salvacañete, y que el director del Museo debía emitir un certificado de depósito definitivo de las piezas en el Museo para librar la cantidad reservada.

2) El acta de depósito definitivo de las piezas entre el director del MAN, don Blas Taracena y el anticuario el día 1 de marzo de 1941, pero dado que es la copia del Museo está firmada solo por Apolinar Sánchez.

3) La copia del adjunto con que se envía al Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes con el certificado de Taracena fechado el 3 de marzo confirmando la entrega definitiva y la relación de piezas.

6 De estas dos piezas no vuelve a hablarse y, creemos identificarlas entre los fondos conservados en el MAN.

4) La copia de la comunicación del director del Museo al anticuario el 22 de abril de 1941 diciéndole que ha sido informado de que el 17 de abril la Dirección General ha dado Orden de que la Tesorería Central libre 15 000 pts. a su nombre, por el tesorillo de objetos de plata del pueblo de Salvacañete.

La primera vez que se exponen al público figura en el expediente administrativo MAN 1941/89, relativo a la visita del Jefe de Estado al Museo el día 24 de octubre de 1941. Contiene el discurso de Taracena y una miniguía mecanografiada de visita al museo, en la que explica que al final hay una «sala transitoria» donde se exponen las últimas adquisiciones del Museo y «se renuevan los objetos a medida que van ingresando» y, en ese momento estaban las coronas de Guarrazar traídas de París, y el tesoro de Salvacañete, entre otras obras.

Cabré, que entró a formar parte de la plantilla del MAN en julio de 1942, publica en el libro de adquisiciones de 1940 a 1945, una escueta relación de los objetos de plata de Salvacañete, e incluye sus pesos. Piensa ahora que el tesoro debió de constituir el escondite de un platero, pero en el registro número 119 dice son «setenta y cuatro monedas, de ellas treinta y cuatro taladradas y casi todas a flor de cuño. La mayoría son autónoma, y el resto de la República romana» (Cabré, 1947: 61).

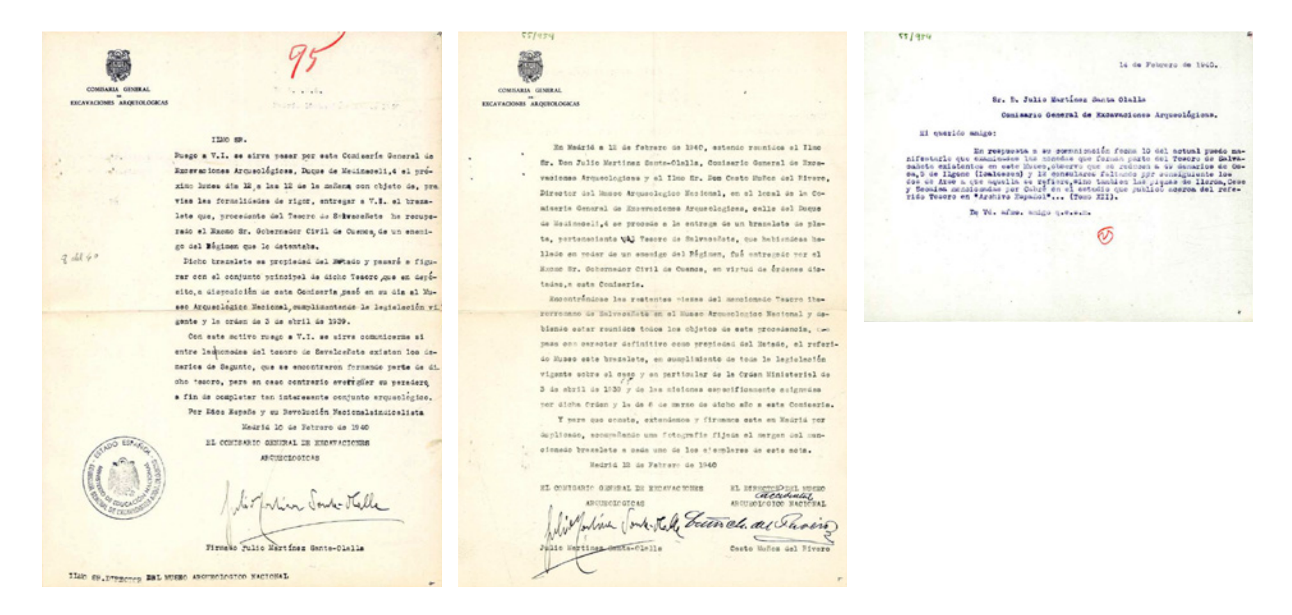
Nos llama la atención, porque, evidentemente, empleó los datos recogidos para su primera publicación y parece que no fue advertido de que faltaban algunas monedas, pese a que como hemos visto en las actas e informes se hacía constar. Debemos añadir que Cabré falleció en agosto de 1947.

Hasta aquí el proceso para la adquisición de la mayor parte del conjunto publicado por Cabré, pero éste era solo una parte de lo hallado e ingresan otras piezas de la misma procedencia.

2.2. Lote 2

El citado expediente MAN 1940/8 contendría realmente la documentación sobre otra pieza del tesoro. Debemos retroceder al 10 de febrero 1940, cuando

1) El comisario de Excavaciones Arqueológicas, don Julio Martínez Santa-Olalla pide al director del MAN que vaya a su sede para entregarle un brazalete perteneciente al tesoro de Salvacañete. De dicho brazalete indica que es propiedad del Estado y lo ha recibido del gobernador civil de Cuenca «por hallarse en poder de un enemigo del Régimen» y el MAN debe integrarlo en sus fondos de forma definitiva. Lo hace en cumplimiento de las Órdenes de 3 de abril de 1939 y del 8 [*sic*] de marzo de 1939 (ambas firmadas por el ministro Sainz Rodríguez) (fig. 3).



COMISARIA GENERAL DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

95

ILMO SR.

Ruego a V.I. se sirva pasar por esta Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, Duque de Medinaceli,4 el próximo lunes día 12, a las 12 de la mañana con objeto de, previas las formalidades de rigor, entregar a V.I. el brazalete que, procedente del Tesoro de Salvacañete ha recuperado el Excmo Sr. Gobernador Civil de Cuenca, de un enemigo del Régimen que lo detentaba.

Dicho brazalete es propiedad del Estado y pasará a figurar con el conjunto principal de dicho Tesoro, que en depósito, a disposición de esta Comisaría pasó en su día al Museo Arqueológico Nacional, cumplimentando la legislación vigente y la orden de 3 de abril de 1939.

Con este motivo ruego a V.I. se sirva comunicarme si entre las monedas del tesoro de Salvacañete existen los denarios de Segunto, que se encontraron formando parte de dicho tesoro, para en caso contrario averiguar su paradero, a fin de completar tan interesante conjunto arqueológico.

Por Dios España y su Revolución Nacionalsindicalista

Madrid 10 de Febrero de 1940

EL COMISARIO GENERAL DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

Firmado Julio Martínez Santa-Olalla

ILMO SR. DIRECTOR DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

COMISARIA GENERAL DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

En Madrid a 12 de febrero de 1940, estando reunidos el Ilmo Sr. Don Julio Martínez Santa-Olalla, Comisario General de Excavaciones Arqueologicas y el Ilmo Sr. Don Casto Muñoz del Rivero, Director del Museo Arqueologico Nacional, en el local de la Comisaria General de Excavaciones Arqueologicas, calle del Duque de Medinaceli,4 se procede a la entrega de un brazalete de plata, perteneciente al Tesoro de Salvacañete, que habiéndose hallado en poder de un enemigo del Régimen, fué entregado por el Excmo Sr. Gobernador Civil de Cuenca, en virtud de órdenes dictadas, a esta Comisaria.

Encontrándose las restantes piezas del mencionado Tesoro iberorromano de Salvacañete en el Museo Arqueologico Nacional y debiendo estar reunidos todos los objetos de esta procedencia, pasa con caracter definitivo como propiedad del Estado, al referido Museo este brazalete, en cumplimiento de toda la legislación vigente sobre el caso y en particular de la Orden Ministerial de 3 de abril de 1939 y de las misiones especificamente asignadas por dicha Orden y la de 6 de marzo de dicho año a esta Comisaria.

Y para que conste, extendemos y firmamos esta en Madrid por duplicado, acompañando una fotografia fijada al margen del mencionado brazalete a cada uno de los ejemplares de esta acta.

Madrid 12 de Febrero de 1940

EL COMISARIO GENERAL DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

Julio Martínez Santa-Olalla

EL DIRECTOR accidental DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Casto Muñoz del Rivero

---

14 de Febrero de 1940.

Sr. D. Julio Martínez Santa Olalla
Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

Mi querido amigo:

En respuesta a su comunicación fecha 10 del actual puedo manifestarle que examinadas las monedas que forman parte del Tesoro de Salvacañete existentes en este Museo, observo que se reducen a [illegible] denarios de Osca, 3 de Ilgone (Iealcescen) y 12 consulares faltando por consiguiente los dos de Arse a que aquella se refiere, sino tambien las piezas de Ilerda, Cese y Secaisa mencionadas por Cabré en el estudio que publicó acerca del referido Tesoro en "Archivo Español"... (Tomo XII).

De Vd. afmo. amigo q.e.s.m.

Fig. 3. Exp. MAN 1954/55. Entrega del brazalete N.º Inv. MAN 1940/8/1.

La segunda de estas órdenes es la que confiere competencias a su puesto[7] (*vid.* España, 1939a) y la primera, que hemos mencionado en el lote anterior, se refiere a la reordenación del Tesoro Arqueológico Nacional (*vid.* España, 1939b). Su artículo 3.º dice expresamente que los hallazgos casuales en poder de particulares y especialmente los que estén hechos en materiales preciosos y tengan valor científico, deben entregarse en los museos del Estado, en el plazo de dos meses. No se da el nombre de la persona a la que se requisó la pieza y Santa-Olalla pregunta además si están todas las monedas.

2) La respuesta desde el Museo el 14 de febrero es que en efecto faltan monedas y las enumera, coincidiendo con las que ya se habían constatado en el acta de depósito de 1939.

3) El acta de entrega del brazalete por parte de Martínez Santa-Olalla al director accidental del MAN, don Casto Muñoz del Rivero, el día 12 de febrero.

Pero esta pieza entraba como lo que hoy denominamos «Colección estable» y, posiblemente por eso, no se guardó con el resto del tesoro de Salvacañete, que en ese momento solo estaba depositado y no era aún propiedad del Estado. Esta pieza no la recoge Cabré en 1947 y no se da a conocer hasta que la publica Fernández de Áviles (1958: 36, nota 4 y lám. XXII.2), quien describe la pieza como pulsera, dice que su expediente de ingreso es el 1940/8 y que se había expuesto con piezas similares de distintas procedencias, sin unir al grueso del tesoro, almacenado por falta de espacio. En efecto, el tesoro no figura en la guía de la exposición permanente dirigida por Taracena

[7] Esta referencia a su nombramiento se debe sin duda a las relaciones no siempre amigables que mantenía con el MAN.

(1941), aunque como hemos visto si estaba en la «sala transitoria» que muestra al Jefe del Estado ese 1941, y parece que no estará expuesto de forma permanente hasta las nuevas instalaciones de 1954, en la sala II, vitrina 25 (Navascués, 1954: 30).

En la reciente biografía de Taracena, fallecido en 1951, se hace referencia en varias ocasiones al tesoro de Salvacañete, sin que se explicite si hubo uno o varios ingresos, aunque sí parece que Taracena relató la participación del Servicio de Defensa y Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional (Gómez Barrera, 2016: 638).

2.3. Lote 3

Otro grupo de piezas llegó al MAN en dos fases independientes y con distintos protagonistas.

Al expediente MAN 1952/10 don Julián Martínez Pérez, personaje que ahora sabemos era hermano del hallador, pertenecen tres documentos

1) El acta de entrega el 2 de febrero de varios objetos de plata, para su estudio por el Patronato del Museo: un brazalete, un arete de alambre retorcido, un anillo de tres vueltas y cuatro monedas de *bolśkan*. Se conservan un documento original y una copia donde figura el domicilio de don Julián en Madrid, la relación y la descripción de piezas. En el original figuran las firmas del arriba mencionado y de don Luis Vázquez de Parga como secretario del Museo y receptor de las piezas. A continuación en nota manuscrita se lee «Devuelto el 18 de febrero de 1952» y el recibí de don Julián Martínez.

2) Una foto con las piezas y el reverso de las monedas (fig. 4).

Desconocemos que precio pedía don Julián al Patronato pero suponemos que lo consideraron elevado.



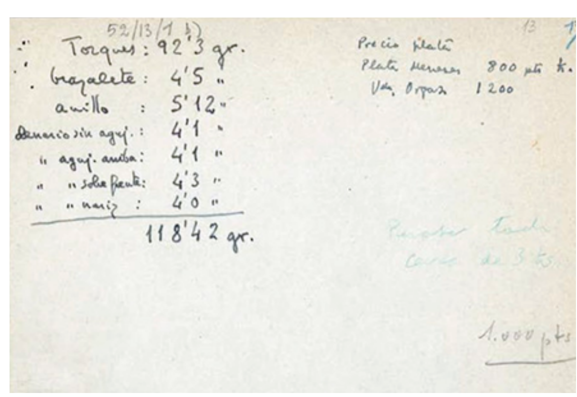
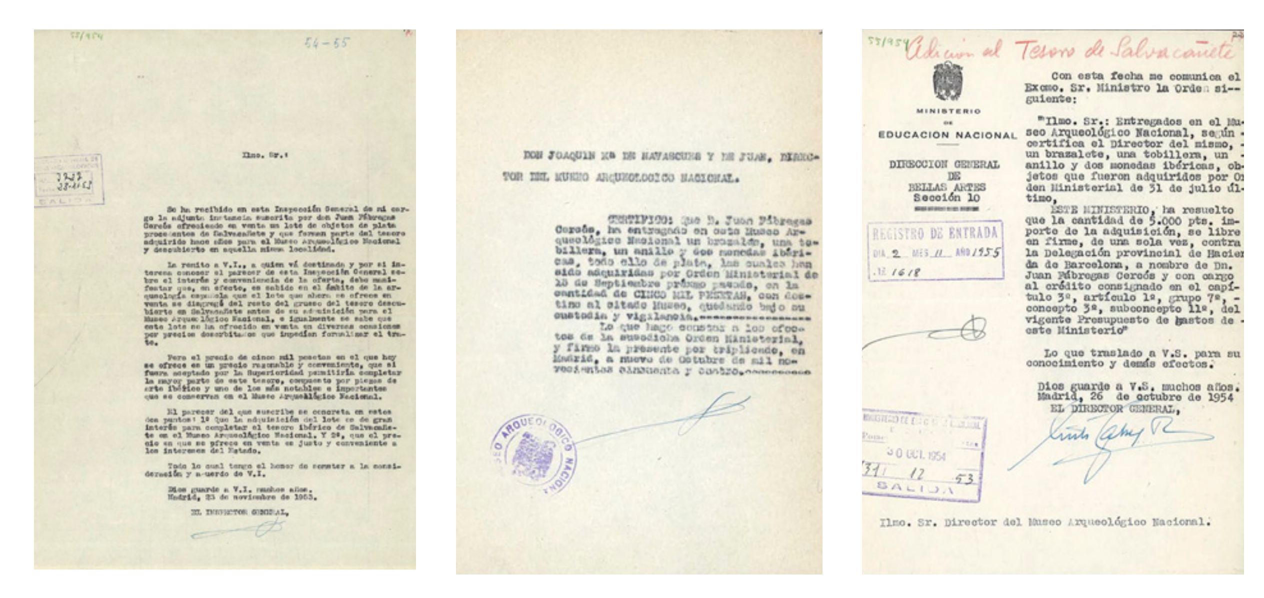

52/13/1
Torques : 92'3 gr.
brazalete : 4'5 "
anillo : 5'12 "
4'1 "
4'1 "
4'3 "
4'0 "
118'42 gr.
Precio plata
800 pts
1200
1.000 pts

Fig. 4. Exp. MAN 1954/55. Fotografía 1954_55_FD00002-IDE001 de las piezas depositadas temporalmente en 1952, y nota manuscrita con los pesos del lote de 1952.

3) Una nota realizada en un cuarto de cuartilla con los pesos de estas piezas, en total 118,42 gr, los denomina torques, brazalete y anillo y diferencia las cuatro monedas señalando la ubicación en el anverso de la perforación que tenían tres de ellas. Otra anotación indica que el precio de la plata de Meneses es de 800 pts / kg y el de la Vda. de Orgaz 1200 pts / kg. Al final de la nota figura «1000 pts». Otra anotación en lápiz azul y parcialmente ilegible dice «Pe[sada] total cerca de 3 Kg», que suponemos se refiere a la totalidad del conjunto, ya que la parte que estudió Cabré pesaba 2439 gr.

Dos años después las mismas piezas, menos dos monedas, vuelven a ser ofrecidas en venta, según el expediente MAN 1954/55 (fig. 5).



53/1954
54-55

Ilmo. Sr.:

Se ha recibido en esta Inspección General de mi cargo la adjunta instancia suscrita por don Juan Fábregas Cereós ofreciendo en venta un lote de objetos de plata procedentes de Salvacañete y que forman parte del tesoro adquirido hace años para el Museo Arqueológico Nacional y descubierto en aquella misma localidad.

La remito a V.I., a quien vá destinada y por si interesa conocer el parecer de esta Inspección General sobre el interés y conveniencia de la oferta, debo manifestar que, en efecto, es sabido en el ámbito de la arqueología española que el lote que ahora se ofrece en venta se disgregó del resto del grueso del tesoro descubierto en Salvacañete antes de su adquisición para el Museo Arqueológico Nacional, e igualmente se sabe que este lote se ha ofrecido en venta en diversas ocasiones por precios desorbitados que impedían formalizar el trato.

Pero el precio de cinco mil pesetas en el que hoy se ofrece es un precio razonable y conveniente, que si fuera aceptado por la Superioridad permitiría completar la mayor parte de este tesoro, compuesto por piezas de arte ibérico y uno de los más notables e importantes que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.

El parecer del que suscribe se concreta en estos dos puntos: 1º que la adquisición del lote es de gran interés para completar el tesoro ibérico de Salvacañete en el Museo Arqueológico Nacional. Y 2º, que el precio en que se ofrece en venta es justo y conveniente a los intereses del Estado.

Todo lo cual tengo el honor de someter a la consideración y acuerdo de V.I.

Dios guarde a V.I. muchos años.
Madrid, 23 de noviembre de 1953.
EL INSPECTOR GENERAL,

DON JOAQUIN Mª DE NAVASCUES Y DE JUAN, DIRECTOR DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL.

CERTIFICO: que D. Juan Fábregas Cereós, ha entregado en este Museo Arqueológico Nacional un brazalete, una tobillera, un anillo y dos monedas ibéricas, todo ello de plata, las cuales han sido adquiridas por Orden Ministerial de 13 de Septiembre próximo pasado, en la cantidad de CINCO MIL PESETAS, con destino al citado Museo, quedando bajo su custodia y vigilancia.

Lo que hago constar a los efectos de la susodicha Orden Ministerial, y firmo la presente por triplicado, en Madrid, a nueve de Octubre de mil novecientos cincuenta y cuatro.

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

53/1954 Adición al Tesoro de Salvacañete

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
Sección 1º

REGISTRO DE ENTRADA
DIA 2 MES 11 AÑO 1955
Nº 1618

Con esta fecha me comunica el Excmo. Sr. Ministro la Orden siguiente:

"Ilmo. Sr.: Entregados en el Museo Arqueológico Nacional, según certifica el Director del mismo, un brazalete, una tobillera, un anillo y dos monedas ibéricas, objetos que fueron adquiridos por Orden Ministerial de 31 de julio último,

ESTE MINISTERIO, ha resuelto que la cantidad de 5.000 pts. importe de la adquisición, se libre en firme, de una sola vez, contra la Delegación provincial de Hacienda de Barcelona, a nombre de Dn. Juan Fábregas Cereós y con cargo al crédito consignado en el capítulo 3º, artículo 1º, grupo 7º, concepto 3º, subconcepto 11º, del vigente Presupuesto de gastos de este Ministerio"

Lo que traslado a V.S. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Madrid, 26 de octubre de 1954
EL DIRECTOR GENERAL,

30 OCT. 1954
SALIDA

Ilmo. Sr. Director del Museo Arqueológico Nacional.

Fig. 5. Exp. MAN 1954/55. Documentación relacionada con la adquisición del lote de 1954.

Éste contiene

1) Un escrito de 23 de noviembre de 1953 del Inspector General [de museos arqueológicos], que rubrica don Joaquín de Navascués, dirigido a alguien con el tratamiento de Ilustrísimo, pero que desconocemos quien sería, dado que el director del MAN, era en esa fecha él mismo. En el documento se menciona que se adjunta una instancia dirigida al destinatario del escrito en la cual don Ramón Fábregas ofrece el lote de Salvacañete por 5000 pts., que no se conserva. Navascués considera que el lote completa el tesoro de Salvacañete en el MAN, que ya se había intentado vender en otras ocasiones por precios exorbitantes, y que el precio propuesto ahora «es justo y conveniente a los intereses del Estado».

A continuación vemos documentos similares a la anterior compra:

2) Un escrito de 15 de septiembre del director deneral de BB. AA. (don Antonio Gallego Burín) al director del MAN trasladando la Orden Ministerial por la cual se informa que se ha resuelto adquirir un brazalete, una tobillera, un anillo y dos monedas a don Ramón Fábregas Cercós por 5000 pts., que se abonarán cuando el director del MAN certifique que las piezas han sido entregadas.

3) Del 9 de noviembre de 1954 se conservan las copias selladas del escrito de adjunto y del certificado solicitado, ambos con la rúbrica de Navascués.

4) Finalmente, el Director General de BB. AA., informa que se ha autorizado se libre la cantidad solicitada contra la Delegación Provincial de Hacienda de Barcelona. Esto es debido a que el Sr. Fábregas, sobre el que no hay ningún dato en el expediente, trabajaba en la sección administrativa del Museo Arqueológico Provincial de Barcelona (actualmente Museu d' Arqueologia de Catalunya), y lo sabemos gracias a que figuró en la lista de personal propuesto para ser despedido tras la llegada de don Martín Almagro Basch como director (Gracia, 2016: 325, 327), aunque continuó trabajando en él. Las tres piezas de orfebrería y las dos monedas fueron publicadas por Fernández de Avilés dentro de las adquisiciones de 1954 (1958, lám. XXII.1).

Una vez reunida la documentación de todos los expedientes en el de 1954 se añadió una relación, posiblemente de la década de 1970, con todas las piezas de orfebrería con sus números de inventario, sin las monedas[8].

El tesoro fue publicado en la obra póstuma del que fue director del MAN de 1930 a 1939, don Francisco Álvarez-Ossorio (1954: 48-51, láms. XXX-XXXII) junto con el resto de tesoros del Museo. Describe someramente las piezas, a las que considera votivas, agrupadas en 18 epígrafes, con una suma total de 127 piezas y fragmentos. No comenta la presencia de monedas, y en la introducción se refiere sólo a la adquisición de 1941 por 15 000 pts., y anota que todas las piezas estaban sin inventariar. Cuando se escribió aún no había ingresado el lote 3, dado que el autor había fallecido en junio de 1953.

Será Navascués (1971: 38 y 57-58), director del MAN de 1952 a 1966, quien publique la imagen de las 66 monedas que ingresaron en 1941 y las dos de 1954. Y, en 1998 el equipo de Arévalo (1998: 258, fig. 1) publicó las dos monedas perdidas del expediente de 1952, marcadas con una «x» en la figura 4.1 de este trabajo.

De nuevo Raddatz, en su recopilatorio de tesoros prerromanos peninsulares, recoge el tesoro, esta vez ya con los tres lotes (Raddatz, 1969: 244 a 249, y láms. 50-54). Relaciona 110

8 Recoge las piezas inventariadas en el Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del lote 1, inventariadas entre los números *currens* MAN 37001 a 37102, algunos números con más de una pieza (actualmente algunos números se han desdoblado en bises, y se contabilizan un total de 106 piezas en este lote), el lote 2: n.º Inv. 1940/8/1 y el lote 3: n.º Inv. 1954/55/1 a 3. Las monedas, no incluidas en la relación, están inventariadas en el Departamento de Numismática dentro del intervalo 1954/55/M-1 a 1954/55/M-68. Todas pueden consultarse a través de la página www.ceres.mcu.es



Fig. 6. Exp. MuCU 1974/71. Fotografías de anverso y reverso de los dos brazaletes. Foto: Museo de Cuenca, Aurelio Lorente.

registros, el n.º 110 engloba un total de 76 monedas, 36 de ellas perforadas, dice que 74 ingresadas en 1941 y 2 en 1952, y que al menos 2 monedas de *bolśkan* estarían perdidas. De los 109 registros correspondientes a las piezas de orfebrería hay algunos que tienen más de una pieza, por lo que el recuento daría 123 piezas, si bien algunas son fragmentos de láminas. Parece ser que él vio las piezas pero no las monedas.

3. Museo de Cuenca

El Museo de Cuenca se inauguró en su sede actual en 1974, ese mismo año los herederos de doña Josefa Pérez Asensio donaron al Museo un lote similar al de 1952 del MAN, que fue publicado por Osuna (1976a). Está compuesto por dos brazaletes de distinto tamaño, (fig. 6) dos denarios de *bolśkan*, uno de *kese* y uno romano republicano, (fig. 7) además de tres bronces (fig. 8) que Osuna pensaba que no debían formar parte del hallazgo de Salvacañete. Aunque el expediente 1974/21 del Museo de Cuenca no contiene más que una escueta acta de donación sin los nombres de los herederos, sabemos por Osuna que doña Josefa era prima del hallador y que fueron sus hijos quienes donaron las piezas, don. Carlos y don Julián Martínez Pérez (López, 2004: 12), que eran uno funcionario del Instituto Nacional de Previsión en Cuenca y el otro maestro en la Hoya del Peral. Pensamos que es muy probable que dado que don Francisco Suay, el auténtico artífice del museo provincial (Osuna, 1976b: 12) era maestro, animase a los herederos de doña Josefa a entregar las piezas, al igual que él mismo había entregado la parte que adquirió del tesorillo de Valeria, algunas de cuyas monedas también conoció Gómez Moreno en 1948 (Almagro, 1958: 5, nota 1 y 1964: 25).



Fig. 7. Exp. MuCU 1974/71. Fotografías de anverso y reverso de los denarios, en plata. Foto: Museo de Cuenca, Aurelio Lorente.



Fig. 8. Exp. MuCU 1974/71. Fotografías de anverso y reverso de las monedas de bronce. Foto: Museo de Cuenca, Aurelio Lorente.

Este lote, con un peso total de los objetos de plata de 121,3 gr, según se deduce de la publicación, obviamente no pudo ser recogido por Raddatz, dado que se desconocía. Solo las monedas fueron recogidas en los trabajos de Arévalo *et alii* (1998: 257) y Blázquez y García-Bellido (1998: 252-253), y será el estudio del erudito local don Mariano López (2004) quien recopile las publicaciones de Cabré, de Fernández de Avilés y de Osuna, para proporcionar una visión más amplia y global del hallazgo.

4. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid

Al comienzo de este trabajo se ha explicado que el conocimiento científico del tesoro, previo a su adquisición por el Estado, se debe a Cabré, pues Gómez Moreno le encomendó que lo estudiase por haber publicado ya otros tesoros y además mantenían una excelente relación profesional y personal. Cabré (1936: 155, nota 2) ofrece una pormenorizada clasificación de las monedas que dice realizó Gómez Moreno, y da a entender que las de *Ilgone*[9] *(Icaloscen)* fueron publicadas por este autor (Gómez Moreno, 1934: 192, lám. IV, n.os 12, 13, 14, 17). Cabré no publicó las fotos de las monedas y como ya hemos visto, en 1939 no ingresaron todas en el MAN, habiéndose supuesto durante muchos años que estaban perdidas. Gómez Moreno, sin embargo en 1949 realizó un recuento de las monedas de Salvacañete que diferían algo de las que había descrito Cabré, puesto que en vez de las 8 de *ikalesken* que mencionaba Cabré (sólo ingresaron 5 en el MAN), él dice que había 10 (Gómez Moreno, 1949: 182), y en vez de las 50 de *bolśkan*, que indicaba Cabré (llegaron 49 al MAN), Gómez Moreno contabiliza «cincuenta y tantos», número que Blázquez y García-Bellido (1998: 252) consideran más cercano a la realidad aunque sea ambiguo.

La opinión de estas dos profesoras se debe a que, tras un exhaustivo trabajo de descarte al estudiar y catalogar monedas e improntas de la colección del IVDJ (García-Bellido, y Blázquez, 1988), determinaron que algunas donadas por Gómez Moreno a la Institución, podían proceder de Salvacañete, cuatro con seguridad y tres con duda (Blázquez, y García-Bellido, 1998: fig. 2).

---

9 *Ilgone* es el término que usaba Delgado para referirse a *Icaloscen*, según Gómez Moreno, 1935: 185.

Algunos años después Ruiz Trapero (2000) publicó en dos volúmenes bien ilustrados las series de monedas antiguas del IVDJ, entra las cuales identifica cuatro como procedentes del «tesoro de Salvacañete, luego col. Gómez Moreno», son las n.os 340 y 350, ambas de *Argistar*, *Arse* (Sagunto), la n.º 964 de *Ikaloscen* o *Icasosen* y la n.º 1189 de *Sekaisa*, que además está fotografiada a página completa (Ruiz, 2000: 125, 127, 229, 266-267). Las tres monedas de la colección Gómez Moreno que según la propuesta de Blázquez y García-Bellido podrían proceder de Salvacañete, serían un denario de *ikalescen* con una perforación rellena (Ruiz, 2000: 229, n.º 963) y dos denarios forrados de *bolśkan* (Ruiz, 2000: 176, n.º 634; 178 n.º 649). La clasificación y conservación de las monedas en el IVDJ, al igual que en la mayoría de las colecciones numismáticas, es por cecas y series, no por procedencias de hallazgo, por lo que es más difícil determinarlas.

Se han consultado en la biblioteca de la institución los libros de adquisiciones y la relación de los ingresos de objetos de arte y monedas realizadas en el Instituto de Valencia de Don Juan, conocido como «Libro negro»[10], buscando anotaciones que pudiesen estar relacionados con Salvacañete, puesto que sí figuran depósitos de algunas piezas que no se quedaron allí, pero no hemos sabido identificar su estancia en el IVDJ. Sí figura en el «libro negro», en marzo de 1933 un apunte que nos interesa, el n.º 340, del Libro VII de adquisiciones: «Una pulsera de plata, con restos de adorno y otra igual deformada y rota y una figura de barro, sin cabeza con algo de pintura, todo ello descubierto en Utiel, adquirido a D. José Bejar. Precio: 700 Ptas», los cuales coinciden con el brazalete y el torques fragmentado, cuya fotografía hemos visto publicó Cabré (1936: lám. VII.2) indicando al pie sus pesos: 217 y 221 gr y, en julio de 1935 el apunte n.º 417, del *Libro IX*, es un lote de objetos de plata de la Sierra del Segura, que se conoce en la bibliografía como de Santiago de la Espada (Cabré, 1943).

Estos brazaletes que se dice procedentes de Utiel, se suponen votivos por su asociación a una terracota, pero no hay datos sobre el hallazgo y algunos autores proponen que procedan de Los Villares (Caudete de las Fuentes) según recoge Lorrio (2001: 21).

En el libro negro del IVDJ consta una anotación de abril de 1936, la n.º 441 bis, según la cual Gómez Moreno hace un donativo de un lote de monedas, pero sin detallar, y que podría estar relacionado con las monedas que nos interesan.

Al no encontrar toda la documentación deseada en las instituciones museográficas donde se conservan las piezas de orfebrería y las monedas, y dado que dos de los principales protagonistas de su estudio, Gómez Moreno y Cabré Aguiló gozan de centros documentales donde se conservan sus archivos, gracias al respeto de sus familiares a sus legados, parecía lo procedente buscar en ellos.

---

10 Quiero agradecer a doña Cristina Partearroyo y a doña M.ª Ángeles Santos, directora y bibliotecaria de la institución, su amabilidad, ayuda y recomendaciones para obtener la información que buscaba.

5. Fundación Rodríguez Acosta. Granada

En esta fundación granadina se halla el Instituto Gómez Moreno desde 1973, donde además de piezas que formaban parte de su colección se conservan sus archivos fotográficos, correspondencia y otros documentos.

Entre la documentación y correspondencia en soporte papel, no se conoce hasta la fecha documentación relativa a Salvacañete, ni se menciona en sus comunicaciones con Apolinar Sánchez Villalba o con Juan Cabré, aunque no se descarta que pueda aparecer, debido a que en estos momentos están en proceso de catalogación esos fondos[11].

Sí se conservan documentos dentro del Archivo fotográfico, con un apartado específico que relaciona a Cabré con Gómez Moreno, conservándose una serie de transparencias de gran formato de piezas de orfebrería, algunas de las cuales son las publicadas en 1936 (Fundación Rodríguez Acosta, 2015). Estas transparencias se catalogaron en 2015 para darlas a conocer a través de la página «www.ceres.mcu.es» del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Aún no están disponibles en red y podemos ofrecer una hoja de contactos proporcionada por la fundación a modo de índice de lo que podremos visualizar (fig. 9).

Cabe decir que en estas hojas de contactos se identifican también las piezas de plata de Utiel, las del tesoro de Santiago de la Espada y un cuenco de plata que creemos puede ser el que ingresó en el MAN a la vez que el tesoro de Salvacañete.

6. Instituto de Patrimonio Cultural de España. Madrid

En el Instituto de Patrimonio Cultural de España, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes), se conserva el Archivo Fotográfico Cabré, que se encuentra disponible a través de la página web. El resultado ha sido infructuoso, pero se justifica dado que las imágenes que él tomó y publicó se hallan repartidas entre la Fundación Rodríguez Acosta y el Centro Documental en la Universidad Autónoma, como veremos a continuación.

Por razones imputables a quien firma este trabajo no ha habido ocasión de consultar la documentación del Servicio de Defensa y Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional y de la Comisaría de Excavaciones Arqueológicas, por lo que desconocemos si podría conservarse algún dato más sobre la entrega de 1940 o el ingreso de 1939-1941.

---

11 Información proporcionada por don Javier Moya, conservador de la Fundación Rodríguez Acosta –Museo Gómez Moreno, a quien agradezco la búsqueda y la documentación gráfica proporcionada, así como sus comunicaciones, entre otras que Gómez-Moreno se refería a Apolinar Sánchez Villalba con gran familiaridad, llamándole por su nombre de pila.

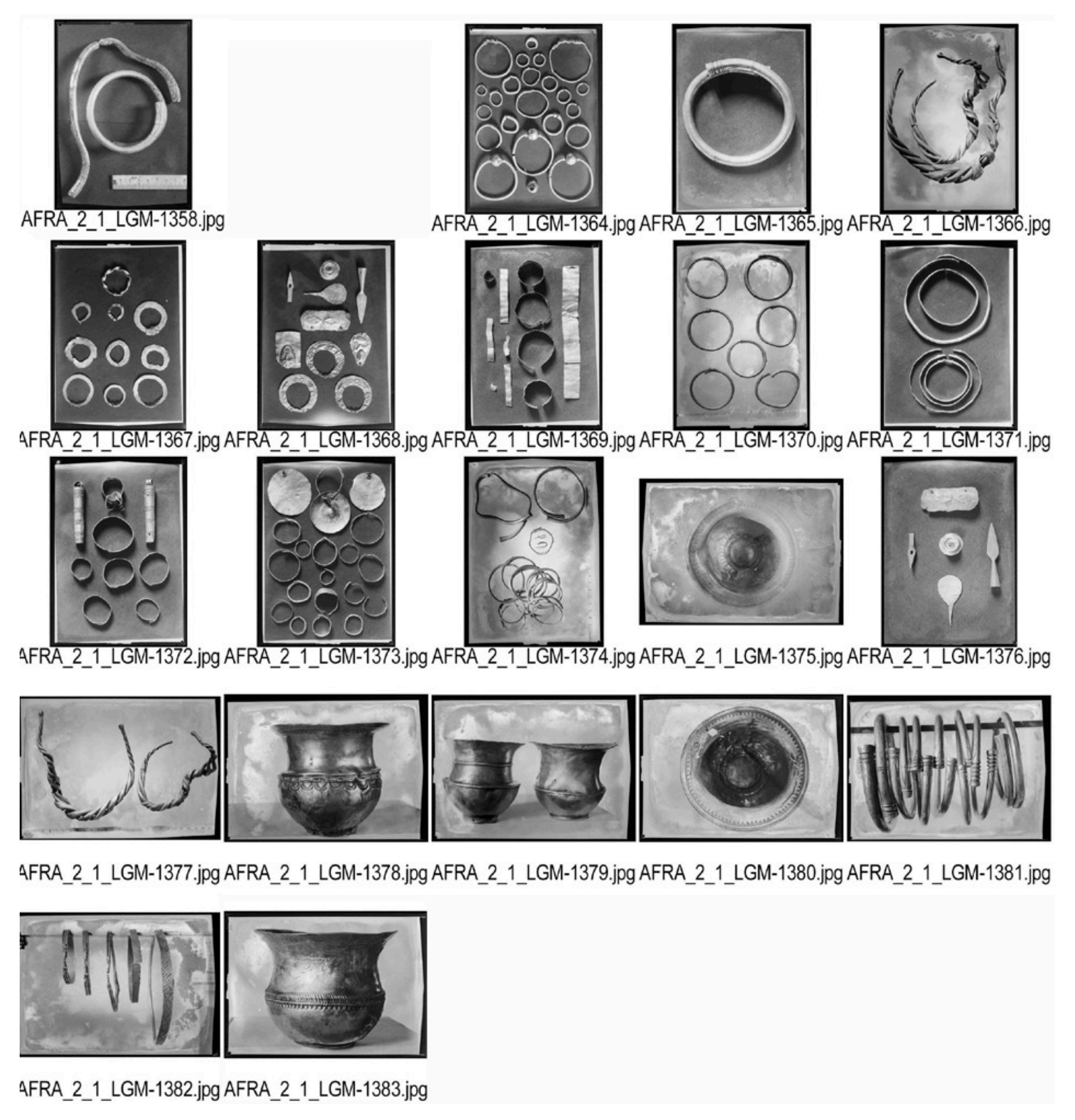


Fig. 9. Fundación Rodríguez Acosta. Hoja de contactos modificada. La primera imagen piezas de Utiel, Valencia. Resto de Salvacañete, Cuenca.

7. Centro Documental de Arqueología y Patrimonio de la Universidad Autónoma. Madrid

Este centro identificado como «CeDAP de la UAM», dirigido por el catedrático Juan Blánquez, conserva archivos de arqueólogos del siglo XX, entre ellos el legado por la familia Cabré. La consulta efectuada ha dado una interesante respuesta, puesto que se conservan dos grupos documentales relacionados con las dos publicaciones de Cabré[12]:

12 Agradezco a Juan Blánquez y a Gabriela Polak su amabilidad y rapidez al hacerme llegar la información solicitada.

7.1. Documentos relacionados con la publicación de 1936

1. Pruebas de imprenta de la parte gráfica del artículo.

2. Listado en 8 páginas de piezas que formaban el tesoro (manuscrito) con algunos dibujos a mano alzada de orfebrería y vajilla de 1936 (Inv. CeDAP Cabré 00152) (fig. 10).

Posiblemente esta sea la parte más interesante puesto que los dibujos no llegaron a publicarse.

El listado coincide con el publicado hasta el número 35, pero desde el n.º 36 el manuscrito tiene menos números agrupados y algunos en distinto orden, por ejemplo los números 60-61 de la publicación se corresponden con los números 73-74 del listado, y el 102 con el 115. Además el manuscrito recoge 119 registros de piezas de orfebrería (118 en la publicación) y las monedas se clasifican entre los números 120 a 193.

3. Maquetas originales de la parte gráfica del artículo, con fotos originales realizadas por Juan Cabré. Algunas de estas fotos coinciden con las transparencias conservadas en la Fundación Rodríguez Acosta.

7.2. Documentos relacionados con la publicación de 1947

1. Artículo manuscrito (Inv. CeDAP Cabré 12647) escrito en cinco páginas, que sí coincide con la publicación.

8. La tradición oral en Salvacañete

Como complemento a estos datos extraídos de la documentación don Mariano López[13], cronista oficial de Salvacañete, recogió algunos testimonios orales de familiares o conocidos del hallador que aclaran algunos puntos sobre el hallazgo y lo ocurrido con las piezas integrantes.

Con respecto al lugar donde se descubrió, informaciones de «gentes de Salvacañete» como la familia Navarro, señalan que Mariano Martínez Pérez apodado «el Urbano» lo halló en el paraje de la Hiedra (más concretamente «en la curva»), junto a la ermita de Vadeoña, cuando trabajaba en la construcción de la carretera de Salvacañete a Albarracín por Cañigral en 1928 (López, 2004: 19, 12 y 2007). Según esas mismas informaciones el Sr. Mariano habría repartido parte del hallazgo con algunos familiares y alguien vendió a un anticuario de Barcelona la mayor parte, que luego llegaría a los anticuarios de Madrid citados al comienzo de este trabajo. Este aspecto del reparto es corroborado por otro autor, interesado en la numismática, que ha encuestado a una nieta de doña Josefa Pérez Asensio (Suárez, 2015: 1).

[13] Agradezco a don Mariano López su generosidad facilitándome sus publicaciones locales y añadiendo información complementaria sobre los yacimientos locales y los rumores de hallazgos y tradiciones.

«El Urbano» marcharía a trabajar a Barcelona y llevó unas piezas a que las expertizase don Martín Almagro Basch, natural de Albarracín y director entonces del Museo Arqueológico de Barcelona. Y es en este punto donde entroncamos con las piezas vendidas al MAN por don Ramón Fábregas Cercós, quien como ya hemos indicado formaba parte del personal del Museo de Barcelona. Estas piezas son, sin duda, las que se ofertaron al MAN en 1953, y anteriormente habían sido depositadas por Julián Martínez Pérez, hermano de Mariano (ambos coinciden en apellidos con los hijos de su prima Josefa Pérez) y luego recuperadas en 1952, aunque entonces había dos monedas más. Por ello suponemos que tras su retirada del MAN en 1952, el propio hallador los mostró a Almagro Basch y desconocemos si ya faltaban las dos monedas de *Bolśkan*. No sabemos si don Ramón Fábregas hizo de mero intermediario o si pagaron alguna cantidad al Sr. Martínez[14], pero parece ser que realizaron gestiones para que pudiera trasladarse a una vivienda del recién creado barrio del Congreso Eucarístico de Barcelona y dejar de vivir con unos convecinos de Salvacañete (López, 2004: 13).

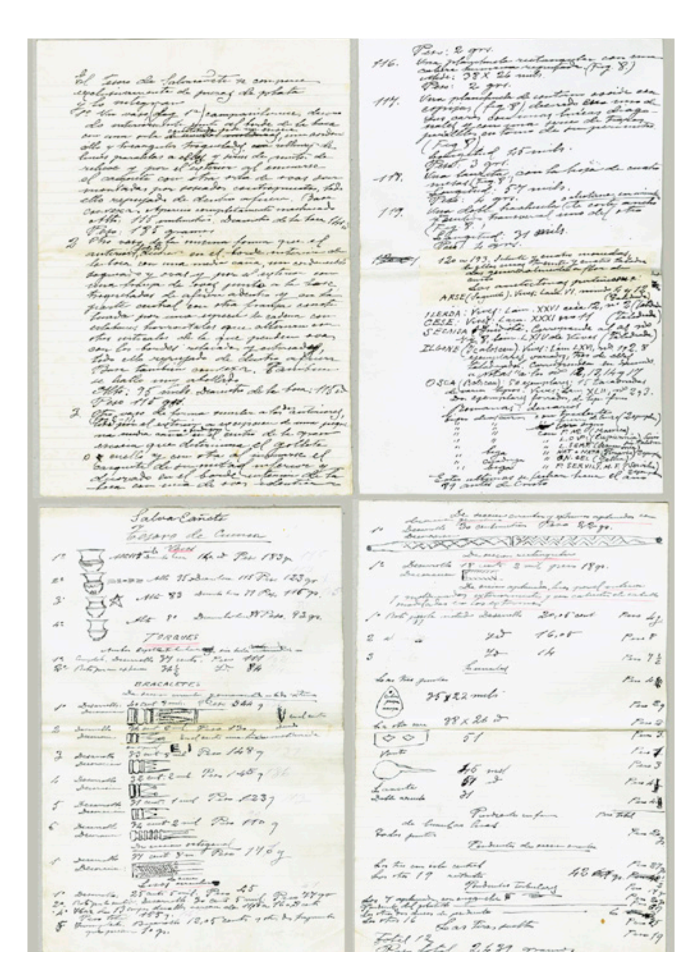


Fig. 10. Páginas 1, 6, 7 y 8 del legado Cabré en el CeDAP de la UAM. Inv. CeDAP-00152.

No ha sido posible determinar cuántos pequeños lotes se hicieron, pero dada la similitud del lote de 1952 que como hemos visto pesaba en total 118,41 gr, con el de Cuenca con un peso de 121,3 gr (la diferencia de peso sería más o menos una moneda), cabe pensar que se hubiesen separado algunos lotes más para repartir entre los familiares más cercanos, y así se desprende de las averiguaciones realizadas en el propio municipio de Salvacañete, como hemos visto, pero no ha sido posible obtener más detalles para saber cuánto mayor era originariamente el conjunto hallado. Un lote aparentemente similar, aunque más pesado es el de Utiel que hemos visto se conserva en el IVDJ (Cabré, 1936: 157, lám. VII).

14 Hemos consultado en el Museu d'Arqueologia de Catalunya la existencia de algún documento o correspondencia relativa a este asunto, pero tras la revisión del archivo de Almagro Basch entre los años 1952 a 1954, la respuesta ha sido negativa. Estoy muy agradecida a su director don Joan Manuel Rueda y a la técnico encargada del archivo doña Angels Casanova, por su labor de búsqueda, así como a doña Carme Rovira la confirmación de que no hay documentada ninguna pieza que pudiera proceder de Salvacañete en el MAC.

En cuanto a las circunstancias reales del hallazgo, al hacer zanjas por motivos de construcción de obras públicas, es similar a las que rodean a otros tesoros de plata prerromana, algunos de los cuales llegaron al MAN (*e. g.* Álvarez-Ossorio, 1954). Aquí se hallaron en una zona relativamente llana dentro del entorno y cerca del río Cabriel, donde se documentan cuevas santuario y hay tradiciones recientes de santuarios de territorio (*vid.* Barril, 2010: 80).

En 2008 proponíamos que el conjunto de Salvacañete, escondido en el lugar donde se halló, podía formar parte de depósitos votivos a alguna cueva-santuario, ya que en el entorno hay algunas conocidas y además había una leyenda en torno a la cueva de la Fuente de plata (Barril, 2010: 77). Dado que en su trabajo recopilatorio don Mariano López proponía que la plata escondida en Salvacañete pudiese proceder de alguno de los lugares en los que se han documentado materiales de tipo celtibérico en el entorno, consulté con él la posibilidad de la citada cueva, indicándome que pese a la leyenda no hay noticias de que en ella se hayan recogido restos materiales prerromanos, pero sí en otras como la cueva de Cernina y en la cueva del Tesoro, situada junto a la presa de la Vega en Salvacañete.

Dado que don Mariano vive en Utiel, también fue consultado sobre si tenía noticias acerca del hallazgo en esa localidad, pero parece ser que solo alguna vaga noticia no comprobada en torno a una carretera, pero el tramo de carretera de Salvacañete a Utiel, según estudios del mismo (López: 2015) no se concluyó hasta entrada la década de 1950, pese a ser continuos los desplazamientos de carros madereros de Salvacañete y otros pueblos de la Serranía conquense a los aserraderos de Utiel, así como los recorridos de trashumancia.

9. Reconstrucción del tesoro

A lo largo de este trabajo hemos recogido las diversas noticias sobre el hallazgo y el número de componentes del conjunto de piezas de plata que no siempre coinciden, según mostramos en el cuadro 1.

La variación en las piezas de orfebrería en plata se debe sin duda por un lado al hecho de que el mencionado conjunto compuesto por un total de trece brazaletes unidos se haya contabilizado en ocasiones como trece piezas y en otras como una sola, como ocurre en la actualidad, y por otro, a que algunas piezas fragmentadas se hayan contabilizado como dos o como una pieza. Por ello, actualmente se contabilizan un total de 110 piezas en el MAN, de las cuales 106 serían las que publicó Cabré e ingresaron definitivamente en 1941 más la ingresada en 1940 y las tres de 1954. A ellas habría que añadir las dos de Cuenca. Por lo que tendríamos un total de 112 piezas de orfebrería conocidas, pero posiblemente hubo más en el hallazgo original y proponemos que las dos de Utiel que conserva el IVDJ junto a una terracota pudiesen tener el mismo origen dadas las fechas en que se conocieron, que en Utiel no parece tampoco haber referencias a un hallazgo claro en esas fechas y a la gran vinculación comercial y de gentes que ha existido y sigue existiendo entre las poblaciones de Salvacañete y Utiel, alguna pieza hubiese llegado a Utiel y luego fuese vendida al IVDJ en 1933.

	Referencias bibliográficas							Institución custodia			Contabilidad	
MONEDAS-CECAS	CABRÉ 1936	GÓMEZ MORENO 1949	ÁLVAREZ – OSSORIO 1954	FERNÁNDEZ ÁVILES 1958	RADDATZ 1969	NAVASCUÉS 1971	OSUNA 1976	MAN	Museo Cuenca	IVDJ	TOTAL conocidas	No localizadas
arskistar	2	2			2					2	2	
kese	1	1					1		1	¿1?	2	1
iltiřta	1	1								¿1?	1	1
ikalesken	8	10			8	5		5		1 ¿4?	10	4
bolśkan	50 (2 forradas)	>50 (2 forradas)		2 + ¿2?	52	51	2	51 (2 forradas)	2	>¿2?	>56	>4
śekaisa	1	1			1					1	1	
Romano republicanas	12	12			11	12	1	12	1		13	
TOTAL MONEDAS	75	>77		2	76	68	4	68	4	4 + ¿8?	85	>10
ORFEBRERÍA	118 (=106)		18 (=127)	4	109 (=123)		2	110	2	¿2 Utiel?	112	
TOTAL N.º ELEMENTOS	193 (=181)		18 (=127)	6	185			178	6	4	197	>10

Fig. 11. Cuadro 1

En cuanto a las monedas de plata, éstas han sido objeto de mayor número de estudios tanto por los profesionales de la numismática como de los coleccionistas y se sabe por ello que Cabré relacionó 75, pero que sumadas a las que ingresaron posteriormente o pasaron por el MAN, las donadas al Museo de Cuenca y las que parece conocía Gómez Moreno, debería haber más, al menos 85 monedas. De todas ellas están localizadas en el MAN las 68 que publicó Navascués en 1971: 66 del ingreso de 1941 y 2 de 1954. En el Museo de Cuenca se hallan las cuatro que publicó Osuna en 1976. Y, en el IVDJ están identificadas con seguridad otras 4, según las noticias de Blázquez y García-Bellido en 1998 y Ruiz en 2000 que ya hemos explicado, y quizás podría haber otras en el IVDJ, pero no es posible asegurarlo. Desconociéndose la localización actual de más de diez monedas: las dos de *bolśkan* que pasaron por el MAN en 1952, pero que ya no estaban cuando el resto del lote ingresó definitivamente en 1954, además de una de *kese*, otra de *iltiřta*, cuatro de *ikalesken* y al menos otras dos de *bolśkan*, según las publicaciones de Cabré en 1936 y Gómez Moreno en 1949.

En lo referente a cómo se constituyó el depósito originariamente, como ya hemos visto, se ha considerado unas veces un conjunto acumulado por un platero, y otras un depósito votivo, siendo ésta la visión predominante suponiendo que se trataría de piezas seleccionadas y escondidas muy a comienzos del siglo I a. C., pero procedente de algún centro de culto donde se habrían recogido durante los dos siglos anteriores, dada la tipología de las piezas y las series monetales (Marcos, 2009), tema en el que no vamos a entrar pese a su interés por no ser el objetivo de este trabajo.

En consecuencia puede deducirse que lo que conocemos actualmente del tesoro y se conserva en instituciones museísticas es solo una parte de lo hallado. Lamentablemente, no podemos conocer cuánto falta, y aunque gracias a los recuerdos de los vecinos de la localidad se ha podido aproximar la fecha y circunstancias del hallazgo, no se conoce su microcontexto,

ni otros datos que permitan deducir más información. Desconocemos si en algún momento los archivos que están en proceso de clasificación proporcionarán o no alguna correspondencia o anotación que aporten alguna nueva información.

10. Resumen cronológico documental

Para finalizar, sintetizamos la cronología del hallazgo y sus vicisitudes conocidas hasta llegar a los museos donde se custodian una parte de las piezas:

– 1928. Hallazgo por don Mariano Martínez Pérez «El urbano», trabajando en la carretera a Albarracín y que repartió pequeños lotes entre familiares. Vendió gran parte del tesoro en Barcelona y en 1934 llegó a los anticuarios de Madrid.
– 1933. Venta de dos brazaletes y una terracota al IVDJ diciendo procedían de Utiel.
– 1934. Depósito por los anticuarios don Apolinar Sánchez y don Enrique Galera en IVDJ, cuyo director don Manuel Gómez Moreno propone a don Juan Cabré Aguiló que lo estudie.
– 1936. Don Manuel Gómez Moreno dona al IVDJ un lote de monedas antiguas, sin especificar.
– 1939. Don Apolinar lo deposita en el MAN para su adquisición, pero faltan nueve monedas respecto a lo publicado.
– 1940. Martínez Santa-Olalla entrega al MAN un brazalete requisado por el Gobernador civil de Cuenca.
– 1941. El Estado adquiere lo depositado en 1939 por 15 000 pts., siendo director del MAN don Blas Taracena, y se expone temporalmente en la «Sala transitoria» del MAN.
– 1952. Depósito y retirada de un lote por don Julián Martínez Pérez.
– 1952 o 1953. Don Mariano Martínez muestra esas piezas a don Martin Almagro Basch en el MAP Barcelona.
– 1953. Don Juan Fábregas ofrece al MAN por 5000 pts. la venta del lote de 1952 excepto dos monedas. El lote se adquiere en 1954.
– 1954. Se exponen todas las piezas del tesoro de forma permanente.
– 1974. Donación al Museo de Cuenca de un lote por herederos de Josefa Pérez Asensio, prima del hallador.
– 1988. Se conoce que hay monedas en el IVJD (publicadas en 2000).
– 2002-2004. Digitalización Archivo fotográfico Cabré en IPCE, donde no hay datos.
– 2004. Actualización de datos por el cronista local don Mariano López.
– 2007-2016. Digitalización Archivo documental Cabré en UAM, que actualmente está casi en disposición de ser consultado.
– 2015. Digitalización de documentación gráfica en Fundación Rodríguez Acosta- Museo Gómez Moreno, que está pendiente de inclusión en base Ceres.

Bibliografía

Aguiló-Alonso, M.ª P. (2016): «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones» [en línea], *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 231-250. Disponible en: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-2016/MAN-Bol-2016-34-Aguilo.pdf>. [Consulta: 19 de marzo de 2017].

Almagro Basch, M. (1958): «El tesorillo de Valera de Arriba (Cuenca)», *Numario Hispánico*, 7, n.º 13, pp. 5-14.

– (1964): «El tesorillo de Valeria. Nuevas aportaciones», *Numisma*, vol. XIV, n.º 71, noviembre-diciembre 1964, pp. 25-47.

Álvarez-Ossorio y Farfán de los Godos, F. (1954): *Tesoros españoles antiguos en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Arévalo, A.; Marcos, C.; Perea, A. y Prados, L. (1998): «El origen votivo del tesoro de Salvacañete (Cuenca)», *Congreso Internacional. Los Íberos Príncipes de* Occidente, Barcelona, 12 al 14 de marzo de 1998, *Revista Saguntum: Papeles de Arqueología de Valencia. Número extraordinario* n.º 1, pp. 255-264.

Barril Vicente, M. (2010): «Tesoros de plata en el ámbito celtibérico, ¿función votiva, depósitos de platero o dinero fraccionario?», *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos, 2008. Daroca*. Coordinado por F. Burillo Mozota: Teruel: Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, pp. 73-86.

Cabré Aguilo, J. (1927): «El tesoro de Chão de Lamas. Miranda do Corvo», *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía, y Prehistoria*, VI, pp. 263-289.

– (1936): «El tesoro de plata de Salvacañete, Cuenca», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII, pp. 151-159.

– (1943): «El tesoro de orfebrería de Santiago de la Espada (Jaén)», *Archivo Español de Arqueología*, 16, 53, pp. 343–360.

– (1947): «Objetos de plata del siglo I hallados en Salvacañete (Cuenca)», *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, 1940-1945*. Madrid, pp. 59-62.

Blázquez, C., y García-Bellido, M.ª P. (1998): «Las monedas de Salvacañete (Cuenca) y su significado en el tesoro», *Archivo Español de Arqueología*, 71, pp. 249-255.

España (1939a): «Orden de 9 de marzo creando la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas», *Boletín Oficial del Estado*, n.º 73, 14 de marzo de 1939, pp. 1476-1477.

– (1939b): «Orden de 3 de abril de 1939 dictando normas para la ordenación y recuento del Tesoro Arqueológico Nacional», *Boletín Oficial del Estado*, n.º 112, 14 de abril de 1939, p. 2211.

Fernández de Avilés, A., (1958): «Nuevas piezas de plata del tesoro ibérico de Salvacañete (Cuenca)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, XV, 1954, pp. 35-38.

Fundación Rodríguez Acosta (2015): «Diario de la Fundación. 8/9/2015», [en línea] Granada: Fundación Rodríguez Acosta, Disponible en: <http://www.fundacionrodriguezacosta.com/blog/page/7/>, [Consulta 31 de enero de 2017].

García-Bellido, M.ª P., y Blázquez, C. (1987-88): «Las monedas celtibéricas y sus contramarcas en el Instituto Valencia de Don Juan», *Acta Numismática*, 17-18, pp. 59-87.

Gómez Barrera, J. A. (2016): *Blas Taracena Aguirre (1895-1951)*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Gómez Moreno, M. (1934): «Notas sobre numismática hispana», *Anuario del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos,* 2, 1934, pp. 177-192.

– (1949): *Misceláneas. Historia-Arte y Arqueología. Primera serie: La Antigüedad*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, p. 182.

Gracia Alonso, F. (2003): «La depuración del personal del Museo Arqueológico de Barcelona y del Servicio de investigaciones arqueológicas después de la Guerra civil (1939-1941)» [en línea], *Pyrenae*, 33-34, 2002-2003, pp. 303-343 Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Pyrenae/article/view/145095>. [Consulta 27 de febrero de 2017].

Herrera García, A. (1967): «Orfebrería celtibérica en Salvacañete», *Ofensiva*. 4-1-1967. Cuenca.

López Marín, M. (2004): *Salvacañete: su historia y sus gentes*. Utiel: Excmo. Ayuntamiento de Salvacañete. Gráficas Llogodí, pp. 12-31.

– (2006): «Nuevos datos del Tesorillo de Plata de Salvacañete», *Libro de Fiestas de Salvacañete*. Septiembre 2006.

– (2007): «Nuevos datos del Tesorillo de Plata de Salvacañete», *REV Moya*. *Asociación de Amigos de Moya*, n.º 25, enero 2007, pp. 7-11.

– (2015): «Construcción de la carretera de Salvacañete a Utiel, 6 de febrero, 2015». [en línea]. Disponible en: <http://mlopezmarinhistorialocal.blogspot.com.es/2015/02/construccion-de-la-carretera-de.html>. [Consulta 19 de marzo de 2017].

Lorrio Alvarado, A. J. (2001): «La arqueología ibérica en la comarca de Requena-Utiel: Análisis historiográfico», *Los íberos en la comarca de Requena-Utiel (Valencia)* Edición de A. Lorrio. Madrid: Universidad de Alicante, pp. 15-32.

Marcos Alonso, C. (2009): «Tesoro de Salvacañete», *Oro y plata, lujo y distinción en la antigüedad hispana. Colecciones de orfebrería del Museo Arqueológico Nacional*. Comisariada por M. Barril Vicente y E. Galán Domingo. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 53.

Navascués y de Juan, J. M.ª de (dir.) (1954): *Museo Arqueológico Nacional*. (Guías de los Museos de España, 1). Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

– (1971): *Las monedas hispánicas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Il. Ciclo Andaluz: grupo bástulo-turdetano. Tesoros de Azaila, Salvacañete y Cerro de la Miranda*. Barcelona: Asociación Numismática Española, t. 2.

Osuna Ruiz, M. (1976a): «Nuevas piezas del Tesoro de Salvacañete en el Museo de Cuenca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º LXXIX, n.º 2 abril-junio, pp. 389-396.

– (1976b): *Museo de Cuenca. Secciones de Arqueología y Bellas artes*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Palomero Plaza, S. (1987): *Las vías romanas en la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial.

Raddatz, K. (1969): *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel*. Berlín: Walter de Gruyter, 2 vol. (Madrider Forschungen, 5).

Ruiz Trapero, M. (2000): *Las monedas hispánicas el Instituto Valencia de Don Juan*. 2 vols. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan.

Suárez Múgica, F. (2015): *Tesorillo de Salvacañete* [en línea] Disponible en: <https://denariosibericos.wordpress.com/>. [Consulta: 12 de febrero de 2016].

Taracena Aguirre, B. (dir.) (1940): *Guía de las instalaciones de 1940. Resumen de la arqueología española*. Madrid: Hauser y Menet.

Arqueología de la muerte en el museo. A propósito de los monumentos funerarios góticos de procedencia castellano-manchega

Archaeology of death in the museum. About gothic funerary monuments of Castilla-La Mancha origin

Sonia Morales Cano (sonia.mcano@uclm.es)
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Durante los siglos del Gótico, los más pudientes consideraron que asegurarse una sepultura digna en suelo sagrado era la mejor fórmula para eludir la muerte espiritual y perpetuar la memoria *post obitum*, con ayuda de inscripciones, escudos heráldicos, efigies y un cuidado programa iconográfico. Por ese motivo, no dudaron en destinar buena parte de su fortuna a esa empresa. Los menos pudientes, en cambio, hubieron de conformarse con recibir enterramiento en los cementerios, apenas señalizado con una cruz o una estela.

Con el tiempo, las desamortizaciones y las guerras de la Edad Contemporánea, entre otras causas, motivaron que parte de ese legado fuera expoliado, destruido o que, en el mejor de los casos, acabara en un museo. El presente trabajo ofrece un estudio de las principales obras de ese género procedentes de Castilla-La Mancha que atesoran el MAN y los museos provinciales de la región, donde tienen un papel relevante por su valor artístico y documental.

Palabras clave: Estela funeraria. Sepulcro. Museos de Castilla-La Mancha. Escultura funeraria gótica en el Museo Arqueológico Nacional.

Abstract: During the Gothic centuries, the privileged classes considered that a dignified tomb on sacred ground was the best formula in order to avoid spiritual death and to perpetuate their memory *post obitum*: with the help of epitaphs, coats of arms, effigies and a painstaking iconographic program. For this reason, they invested much of his fortune in this. However, the less well-off had to be content with a burial in cemeteries, just marked with a cross or a funerary stele.

Over time, the disentailments and wars of the Contemporany Era, among other reasons, caused a part of this heritage was despoiled, destroyed or it ended in a museum, in the best case. This work provides a study of the main funerary pieces from Castilla-La Mancha preserved in the MAN and the provincial museums of the region, where they take on a key role owing to their artistic and documentary value.

Keywords: Funerary stele. Tomb. Museums of Castilla-La Mancha. Gothic funeral sculpture in the Museo Arqueológico Nacional.

La suerte del patrimonio funerario bajomedieval en la Edad Contemporánea

Las desamortizaciones, los expolios y ventas clandestinas, la falta de atención hacia nuestro patrimonio artístico por parte de ciertos sectores de la sociedad en momentos puntuales, la despoblación, las guerras de los siglos XIX y XX, el abandono y los nuevos usos de los edificios que albergaban monumentos funerarios, son algunas de las causas que han motivado la destrucción, dispersión o el ingreso en diversos museos nacionales y extranjeros de la escultura funeraria gótica de Castilla-La Mancha. La decimonovena centuria, en ese escenario, fue una época clave en el devenir de esas manifestaciones artísticas, perjudicial y esperanzadora al mismo tiempo.

Perjudicial, por los daños que produjeron las tropas napoleónicas en un buen número de iglesias, conventos y monasterios de la región, arrasados y despojados de sus mejores alhajas, lo mismo que las tumbas que contenían, profanadas y destrozadas; o el conflicto dinástico que enfrentó a carlistas y liberales a la muerte de Fernando VII y las exclaustraciones producidas en ese contexto. Y esperanzadora por algunas medidas que se tomaron para salvaguardar el patrimonio, como la Real Cédula promulgada en 1803 para velar por las antigüedades que se descubrieran en España y librarlas de la destrucción. Una ordenanza que incluía, en las primeras líneas, las estatuas, los bustos, los bajorrelieves, los sepulcros, las lápidas y las inscripciones, independientemente del material con el que estuvieran realizados. También por la solicitud formulada por la Academia de Bellas Artes al Gobierno, el 13 de enero de 1836, para enviar a las provincias comisionados para inventariar, recoger y conservar los objetos artísticos más valiosos de los conventos incautados en la desamortización, aunque para entonces ya habían desaparecido muchas obras (Bello, 1997: 125); sin olvidar el papel que jugaron eruditos románticos como Quadrado, de la Fuente, Parcerisa o Carderera.

Esos autores, preocupados por el deterioro al que estaban siendo sometidos los enterramientos góticos, decidieron descifrar las inscripciones de lápidas y sepulcros, tomar dibujos y darlos a conocer al gran público a través de publicaciones monográficas y revistas ilustradas. Al mismo tiempo, decidieron tomar partido proclamando su interés como expresión de un pasado glorioso comunicando a instituciones tan emblemáticas como la Real Academia de la Historia sus hallazgos y alertando de la fragilidad y el valor de estas memorias fúnebres. Fue un siglo en el que los acontecimientos mencionados, además de provocar la pérdida de obras funerarias sobresalientes, también supuso la dispersión de nuestro patrimonio dentro y fuera de nuestras fronteras. Una situación dolorosa para quienes entonces vieron el país

convertido en una almoneda. En este sentido, resulta muy revelador el soneto titulado *A España artística*, compuesto por el poeta vallisoletano José Zorrilla, en el que se lamentaba y criticaba la venta de nuestro tesoro artístico al mejor postor:

«¡Torpe, mezquina y miserable España,
Cuyo suelo, alfombrado de memorias,
Se va sorbiendo de sus propias glorias
Lo poco que ha de cada ilustre hazaña:

Traidor y amigo sin pudor te engaña,
Se compran tus tesoros con escorias,
Tus monumentos ¡ay! y tus historias,
Vendidos llevan a la tierra extraña […]» [1].

Cuando el Gobierno tomó conciencia del comercio que se hacía con los bienes muebles que dejó libres el proceso desamortizador y de la facilidad con la que se expoliaban, dictó algunas medidas legislativas que no siempre fueron suficientes y, en algunos casos, llegaron demasiado tarde. Pese a todo, en 1844 se formaron unas Comisiones de Monumentos en las provincias que dependían de una Comisión Central de Expertos en Madrid. Su función consistía en catalogar los bienes conservados en cada provincia, evitar su destrucción, impedir su venta y recogerlos para fundar museos en las capitales principales (Fernández, 2007a: 27). Estos objetivos, cargados de buenas intenciones, no siempre se pudieron llevar a la práctica, ya que los nuevos almacenes artísticos se crearon con las escasas obras de arte que dejaron los especuladores. Así ocurrió en Toledo, una capital repleta de iglesias y conventos afectados por las incautaciones, que no logró reunir gran cantidad de piezas relevantes en su museo primitivo ubicado en 1845 en el exconvento de San Pedro Mártir. Mientras tanto, diversos museos extranjeros se fueron nutriendo de piezas españolas de incalculable valor.

La Guerra Civil española también provocó que el patrimonio artístico se dispersara por diferentes museos, iglesias que quedaban abiertas y algunas casas de particulares. En este contexto, el gobierno republicano creó un organismo conocido como Junta del Tesoro Artístico y el bando sublevado otro con el nombre de Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Ambos habilitaron unos depósitos para almacenar las obras que, al finalizar la contienda, fueron devueltas a sus lugares de origen en algunos casos; otras, quedaron depositadas en museos y varias instituciones públicas. Además, hubo quien supo aprovecharse del caos generado durante el conflicto para dedicarse al tráfico clandestino internacional de obras de arte (Bolaños, 1997: 387).

En otras ocasiones, fueron los mismos religiosos los que ofrecieron en venta a los museos bienes patrimoniales de sus iglesias y monasterios desprendiéndose de obras magníficas que, al salir de su emplazamiento originario, quedaron desprovistas de la función simbólica para

---

[1] El soneto aparece publicado en una recopilación de sus obras (Zorrilla, 1847).

la que habían sido creadas. Se sabe, en esta dirección, que el escultor y coleccionista catalán Frederic Marès recibió una carta de la abadesa de Santo Domingo el Real de Toledo, en 1940, en la que le ofrecía en venta un relieve de mármol del sarcófago paleocristiano de Layos y una talla del siglo XV (Fernández, 2007b: 164). Y a su museo fue a parar el espléndido sepulcro gótico de Pedro Suárez de Toledo desde el convento toledano de Santa Isabel de los Reyes.

Por unas circunstancias u otras, hoy en día se conservan piezas funerarias bajomedievales de procedencia castellano-manchega y gran valor artístico y documental en el Museo Arqueológico Nacional y en los museos provinciales de Castilla-La Mancha. Las Juntas Artísticas y Científicas que se crearon en cada provincia para paliar la circulación incontrolada de obras de arte a raíz de la desamortización de Mendizábal, y la formación a partir de 1844 de las Comisiones Provinciales de Monumentos, resultaron esenciales para que lápidas y sepulcros como los que recoge este trabajo estén protegidos en los museos citados. Al mismo tiempo, la labor que desempeñan estas edificaciones culturales para la puesta en valor de estos tesoros artísticos es encomiable, ya que algunas de ellas conceden un papel protagónico a la muerte para explicar cómo se ha enfrentado a ella cada sociedad a través de sus principales manifestaciones materiales. Tal es así, que el MAN, por citar un ejemplo, ofrece un recorrido temático titulado *Arqueología de la Muerte,* con el que propone un itinerario por los diferentes enterramientos y ajuares funerarios que han surgido en todas las culturas desde la prehistoria hasta el siglo XV, en virtud de los fondos que atesora en sus salas, entre los que se encuentran varias piezas procedentes de Toledo.

Las laudas y sarcófagos bajomedievales de ese espacio, emplazados en la sala dedicada a los reinos cristianos, sirven para explicar el gran cambio que se produjo en el ámbito de la muerte a partir del siglo XIII, cuando la inhumación en el interior de los templos comenzó a generalizarse entre quienes, haciendo gala de su riqueza, linaje y religiosidad se lo pudieron permitir, que no fueron otros que reyes, nobles, *miles Christi,* eclesiásticos y personas muy cercanas a ellos. Potentados que en su anhelo por alcanzar la Salvación, perpetuar la gloria terrena y lograr la fama póstuma, no dudaron en emplear buena parte de su fortuna al encargo de monumentos funerarios ostentosos a los mejores artistas, donde las inscripciones, los escudos heráldicos, las efigies y la iconografía resultan claves para la consecución del objetivo. Con su ubicación en los museos, la finalidad religiosa que se buscaba se ha perdido, si bien su instalación allí ha posibilitado su conservación y que a través de sus formas, epitafios e imágenes se obtenga un buen resumen de una época, unos valores, unas creencias y un estilo artístico.

Memorias pétreas en el Museo Arqueológico Nacional

Como es bien sabido, el Museo Arqueológico Nacional fue fundado por Isabel II en 1867 en el antiguo Real Sitio del Casino de la Reina. El objetivo era reunir, en un mismo espacio, las colecciones de arte dispersas en distintos establecimientos para representar la historia de nuestro país y un muestrario de las civilizaciones del resto del mundo trasladándose, más tarde, al Palacio de la Biblioteca y Museos Nacionales (Marcos, 1993: 21).

Uno de los impulsores de su creación fue José Amador de los Ríos, director del mismo desde febrero hasta septiembre de 1868. El entusiasmo e incesante correspondencia de este ilustre historiador y arqueólogo cordobés con los responsables de distintas provincias dieron resultados muy favorables que se reflejaron en un incremento sustancial de los fondos de esta institución (García Martín, 2008: 375-376). Sin olvidar la labor que desempeñaron las Comisiones Científicas que el Museo envió por las diferentes provincias de la geografía española con el fin de estudiar sus monumentos y adquirir obras artísticas (Franco, 1993a: 120). Estas Comisiones, aunque contaron con medios limitados, obtuvieron resultados excelentes materializados en el incremento de piezas en el Museo desde 1869. Ese mismo año, una Comisión a cargo de los señores Rada y Malibrán visitó las provincias de Oviedo, Santander, León, Palencia, Alicante, Murcia y otra que nos interesa para este estudio: la de Toledo (García Gutiérrez, 1876: 16).

La colección de arte gótico que atesora el MAN ha aumentado considerablemente en el siglo XX gracias a las donaciones de instituciones y particulares, así como a las compras estatales, que han favorecido la exposición de sepulcros y ajuares funerarios de gran calidad artística en sus dependencias. De hecho, es uno de los museos que acoge un mayor número de piezas funerarias entre las que destacan varias de procedencia castellano-manchega. Una de ellas es la lápida de Diego García de Toledo. Por su epitafio se puede conocer que ostentó el cargo de contador de almirante y que murió el 5 de octubre de 1437. Este personaje vivió en Toledo, en las casas principales de lo que se conoce como Corral de don Diego y fue sepultado en el convento toledano de la Concepción Franciscana. Allí estuvo empotrada su lauda en uno de los muros de la capilla de San Jerónimo (Martínez, 1990: 261-262) hasta que el Estado la compró e ingresó en el Museo el 4 de junio de 1869 (Franco, 1993b: 130).

La obra ofrece la particularidad de combinar la pizarra y el mármol blanco, lo que le confiere un aspecto muy singular y una belleza extraordinaria. Está formada por la inscripción en la mitad inferior y un gran escudo nobiliario en la superior[2] sostenido por dos ángeles que vuelven la vista al espectador, visten amplias túnicas ornadas con flores doradas y peinan melena ondulada. La enmarca una orla de pizarra decorada con grandes florones que conservan buena parte del dorado que los cubrió originalmente, mientras que el resto es de mármol blanco.

Además de esta lápida, hoy en día la sala dedicada a los reinos cristianos expone otra perteneciente al noble y virtuoso caballero Vasco de Contreras (†1479), según reza en la inscripción que la bordea: esa leyenda no aporta ningún dato topográfico ni biográfico que permita conocer la procedencia del finado, pero es muy posible que la pieza provenga de Toledo, por su similitud iconográfica y estilística con algunas laudas conservadas en esa ciudad como la de María de Sandoval, en el exconvento de San Pedro Mártir. El interior está profusamente decorado con tres blasones en el eje principal, insertos en medallones mixtilíneos enlazados entre sí dando cabida, en las intercesiones, a rosetas. El espacio que queda libre se completa con animales fantásticos como dragones y grifos, junto con otros

---

2 Presenta tres anclas sobre agua.

reales como un ciervo y un burro, con función protectora unos y alusión a la bajeza del ser humano, otros.

Hay que destacar también que el Museo guarda en depósito tesoros artísticos pertenecientes a otras instituciones, como es el caso de la lápida sepulcral de Alonso Díaz de Montalvo (†1499), propiedad de la Real Academia de Historia, custodiada en el MAN desde el 22 de octubre de 1907 (Franco, 1993b: 119). La biografía, labor intelectual y carrera profesional de don Alonso son bien conocidas gracias a las investigaciones llevadas a cabo en el último tercio del siglo XIX por el académico Fermín Caballero, quien le dedicó su discurso de entrada a la Real Academia de Historia (Caballero, 1870) y el tercer volumen de su obra *Conquenses ilustres* (*Idem*, 1873). Sus pesquisas le permitieron hallar su testamento, fechado el 4 de mayo de 1496, documentar su desaparecido sepulcro alabastrino en la iglesia conventual de San Francisco de Huete, en Cuenca –donde permaneció al menos hasta el siglo XVII–, localizar su estatua yacente en la iglesia de San Esteban de la misma localidad, adquirirla a cambio de una donación y regalarla a la Real Academia de la Historia para que velara por su protección.



Fig. 1. Litografía de la yacente del doctor Montalvo. Fuente: F. Caballero, 1873: 206.

Nacido en 1405 en la villa de Arévalo y afincado en Huete desde su juventud, el doctor Montalvo estudió la carrera de jurisprudencia civil y canónica en las Universidades de Salamanca y Lérida alcanzando el grado de doctor. Magistrado insigne, a lo largo de su casi centenaria vida estuvo al servicio de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos quienes, por su inteligencia y probidad le tenían en alta estima (Maier, 2001: 253). Por encargo real refundió las leyes vigentes en el reino con el título de *Ordenanzas Reales de Castilla*, publicadas en Huete, en 1484. Asimismo, preparó con glosas suyas adecuadas a su tiempo la edición de textos clásicos de la legislación como el *Fuero Real de Castilla* o *Las Siete Partidas,* de las que se hicieron varias ediciones en el siglo XVI.

Este doctor ordenó ser inhumado con el hábito franciscano en señal de humildad, si bien dejó reservada a su estatua yacente la indumentaria que expresa su rango. La efigie fue labrada en altorrelieve sobre la tapa sepulcral, a fines del siglo XV o comienzos del siguiente. Viste toga de amplios pliegues

tubulares sobre el hábito franciscano, que asoma por el cuello, calza sandalias, luce borla y anillo de doctor y cubre su cabeza con birrete de consejero. Sobre su pecho sujeta con la mano izquierda un volumen tachonado de cinco clavos, tal vez las *Ordenanzas Reales de Castilla* que recopiló, mientras que con la derecha sujeta la toga. Su cabeza, apoyada en dos cojines, luce melena según la moda de la época y el rostro, idealizado por cuanto no refleja ni de lejos su longevidad, es tosco pero expresivo (fig. 1).

Durante más de un siglo, de 1868 a 1973, el MAN también tuvo en depósito el espléndido sepulcro de la duquesa de Arjona Aldonza de Mendoza, procedente del monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, en la provincia de Guadalajara. Allí se exponía como pieza funeraria española destacada junto a otras que conserva como la estatua orante del rey Pedro I el Cruel, como revelan antiguas fotografías. Con la reinauguración del Museo de Guadalajara en 1973 en su actual sede, el sepulcro de esa esclarecida dama alcarreña fue reclamado y hoy se expone allí como una de las obras maestras no solo de la provincia, sino de todo el panorama nacional.

Monumentos funerarios atesorados en un espacio privilegiado: el Museo de Guadalajara

El hermoso palacio del Infantado, uno de los máximos exponentes de la arquitectura hispanoflamenca, edificado a finales del siglo xv bajo la dirección del arquitecto bretón Juan Guas por impulso del segundo duque del Infantado, Íñigo López de Mendoza, atesora en sus salas bajas el Museo provincial. El origen de este Museo está en la Ley de Desamortización de Mendizábal. Para salvaguardar las pinturas y esculturas de mayor valor artístico de los edificios cerrados en esta provincia se habilitaron en la capital las estancias bajas del antiguo convento de la Piedad gracias a la diligencia de la Junta Científica y Artística de Guadalajara, naciendo así el museo provincial más antiguo de España que abrió sus puertas el 19 de noviembre de 1838, aunque desde un año antes fue reuniendo su colección (fig. 2).



Fig. 2. Palacio del Infantado en el que se ubica el Museo de Guadalajara. Foto: de la autora.

Sin embargo, poco después ese edificio fue desalojado para pasar a desempeñar otras funciones como hospital de guerra, cárcel, Diputación Provincial y, por último, instituto de Enseñanza Media, de suerte que los fondos que había conseguido reunir se catalogaron y se guardaron en los sótanos primero, se dispersaron después y en 1873 se trasladaron algunas obras que pudieron recuperarse al palacio del Infantado. Unos años más tarde, ese edificio también fue cerrado volviéndose a repartir sus obras en diferentes instituciones, para volver a abrirse al público ya de manera definitiva en 1973 en esa joya

palaciega (Aguado, 2006: 52-53). Fue entonces cuando regresó a Guadalajara el sepulcro de Aldonza de Mendoza que, como se ha indicado, se conservaba en depósito en el MAN desde 1873 (Ferrer, y Herrera, 2006: 179) (fig. 3).



Fig. 3. Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza. Museo de Guadalajara. Foto: de la autora.

Desde la inauguración de la exposición permanente en esa sede que lleva por título *Tránsitos,* en 2007, ese monumento funerario fue expuesto presidiendo su sala principal. Pero cuando en 2015 ese Museo abrió su segunda área de exposición permanente, *El Palacio del Infantado: los Mendoza y el poder de Castilla,* se trasladó para dar la bienvenida al visitante en esta nueva zona ubicada en la Sala de Escipión del palacio de los poderosos Mendoza, uno de los linajes más influyentes de la España del siglo xv, del que formaba parte doña Aldonza. Esta esclarecida dama era hija del almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza, hermana por parte de padre del célebre marqués de Santillana y nieta bastarda por línea materna de rey Enrique II (García de Paz, 2011: 35). Una posición privilegiada de cuna de la que quiso hacer gala incluso en el ámbito de la muerte para dejar constancia de su alcurnia a las generaciones futuras, como revela su testamento, redactado en Espinosa de Henares el 16 de junio de 1435, dos días antes de morir.

A través de esa postrimera voluntad acrecentó el monasterio de San Bartolomé de Lupiana donde dispuso ser enterrada «según mi estado demanda». Se trataba ni más ni menos que del edificio fundacional de la orden jerónima, levantado en 1374 sobre la ermita de San

Bartolomé por impulso de Pedro y Alonso Fernández Pecha (De Madrid, 1999: 156). Y dentro de ese cenobio el espacio que escogió para colocar su sepultura de alabastro fue la capilla mayor, el más privilegiado de todos, que le permitía proclamar su estatus y beneficiarse de los oficios religiosos que allí tuvieran lugar (Layna, 1993: 315-318). Empero, su sepulcro fue desplazado al muro de la Epístola en la Edad Moderna y quedó oculto detrás de un tabique. Y aunque así se incumplía el deseo de su propietaria, gracias a esa acción pudo pasar desapercibido durante largo tiempo y llegar a manos de la Comisión de Monumentos en 1845.

Un año antes, el colaborador del *Semanario Pintoresco Español* J. Ulloa visitó el arruinado monasterio jerónimo de Lupiana. Al descubrir el enterramiento detrás del tabique quedó tan atraído por su belleza que no dudó en tomar un dibujo y darlo a conocer en la publicación mencionada por miedo a que se perdiera como estaba pasando con tantos otros sepulcros bajomedievales. Consideraba que así hacía un buen servicio a las artes y tuvo a bien compartir con el lector algunas conclusiones a las que llegó durante su visita al monasterio acerca de los motivos que llevaron a los potentados a destinar buena parte de su fortuna en esas obras: «Apoyados en la piedad y escudados con la religión, creyeron, sin duda, que de ningún modo podían hacerse superiores al tiempo y atravesar mejor la inmensidad de los siglos, para llegar con toda seguridad hasta nosotros, que incrustándose, por decirlo así, en la concavidad del muro de una iglesia, de una capilla, ó de un claustro» (Ulloa, 1844: 2) (fig. 4).

El monumento funerario, en efecto, más allá de su valor funcional, es un objeto simbólico con una clara intención comunicativa. Contiene un mensaje dirigido tanto a la divinidad como a los hombres mediante el que se buscaba expresar la fe e invitar a la reflexión y a la oración del espectador. Pero, por otro lado, tenía que dar buena cuenta a los contemporáneos y a las generaciones venideras de las virtudes del difunto, su gloria y su alcurnia para lograr la tan ansiada fama póstuma. El cenotafio está en la órbita de la escultura toledana del Cuatrocientos, donde las pervivencias medievales en la concepción de la figura yacente y el concepto de la muerte-sueño conviven con el arte borgoñón y la idea de belleza y gracia procedentes del renacimiento italiano asimilado por los poderosos Mendoza (Sáinz, 2002: 326). Belleza y gracia transmitidas por el modelado de su rostro sereno y joven, su apariencia viva, la suavidad de sus manos, su cuello descubierto, su saya ceñida por debajo del pecho y las texturas cambiantes de la ropa.



Fig. 4. Dibujo de la estatua yacente de doña Aldonza de Mendoza. Fuente: *Semanario Pintoresco Español*, vol. II, 1884, p. 1.

La figura femenina, representada con los ojos cerrados pero llena de vida, como durmiendo, reposa su velada cabeza en dos almohadas cuajadas



Fig. 5. Vista de una de las salas de la exposición permanente *Tránsitos* del Museo de Guadalajara con estatua yacente en primer plano y estela discoidea al fondo. Foto: de la autora.

de vegetación, con borlas en las esquinas. Luce sus mejores galas, con un amplio vestido que reproduce finos encajes en la parte inferior y un lujoso collar del que pende un joyel cruciforme. Sus manos cruzadas, a la altura del pubis, sujetan un rosario de cuentas de dos vueltas en señal devota. Todo ello como consecuencia de un neoplatonismo cristianizado mediante el que se trataba de reflejar el carácter virtuoso que había tenido la difunta y su confianza en la salvación.

La esperanza en la vida después de la vida, manifestada en la expresión de la efigie, se halla simbolizada también a través de las fértiles hojarascas que ornan los lados mayores de la urna entre las que campean las armas más antiguas del linaje mendocino, consistentes en una sencilla banda de gules en campo de sable, sin mezclarse con otras (Menéndez-Pidal, 2001: 78). Por el contrario, en el único lado menor original que se conserva, el de la cabecera, se exhibe el escudo castellano de su familia materna sostenido por dos salvajes masculinos arrodillados que, por su fortaleza, simbolizan la protección del blasón familiar o, si se quiere, la defensa del linaje. Ese frontal se completa con una filacteria latina que traducida expresa: «Todas las cosas pasan, excepto el amor a Dios», de manera que aquí el concepto de la «muerte temida» es sustituido por el de la «muerte amada» (Sáinz, *op. cit.*: 326).

Este Museo guarda una segunda muestra funeraria del siglo xv, en este caso una estatua yacente, que preside la sala principal de la exposición permanente *Tránsitos,* dedicada a la muerte en una de sus secciones, donde convive con una estela discoidea procedente de un cementerio medieval: buen muestrario, en un mismo espacio, de que a pesar de la universalidad del óbito, en los siglos del Gótico se muere según la condición social a la que pertenece cada individuo. Se trata de la efigie de alabastro de un desconocido caballero procedente de la antigua iglesia guadalajareña de la Antigua (figs. 5 y 6).

El anónimo personaje está echado en posición decúbito supino con la cabeza tocada con un bonete y parte de los hombros sobre dos amplias almohadas. Su pierna derecha ligeramente doblada, en *contraposto,* transmite cierta sensación de movimiento que contrasta con la rigidez de la mitad superior del cuerpo y el esquematismo del plegado del manto que le cubre hasta los tobillos dejando al descubierto la armadura y la cota de malla solo en la pierna diestra. El desconocido artista ha representado la dignidad del difunto, con rostro enjuto, naturalista y sereno y ha querido inmortalizarle como hombre de armas, al empuñar la espada con la mano izquierda, y humanista, al sostener con la opuesta un libro abierto que apoya en su pecho. La nota devocional y la alusión a su estado vienen determinadas por la gruesa cadena que luce alrededor del cuello de la que pende una cruz (Morales, 2017: 380).



Fig. 6. Estatua yacente de caballero anónimo procedente de la iglesia de la Antigua de Guadalajara, Museo de Guadalajara. Foto: de la autora.

Laudas góticas en el Museo de Santa Cruz de Toledo

Otro de los museos provinciales de Castilla-La Mancha que alberga un nutrido número de piezas funerarias medievales es el de Santa Cruz, en la capital regional. Una institución que antes de ser museo funcionó como hospital, mandado construir por el Cardenal Pedro González de Mendoza a finales del siglo XV para curar enfermos y acoger a los niños expósitos. Su germen como Museo Arqueológico de Toledo está en el siglo XIX, al igual que los anteriores, cuando la Comisión Provincial de Monumentos impulsó su creación.

Al principio, sus fondos estuvieron formados por obras de arte provenientes de los conventos suprimidos durante las desamortizaciones y por la colección arqueológica del cardenal Lorenzana. La colección inicial estuvo ubicada en principio en el convento de San Pedro Mártir, desde donde pasó más tarde al monasterio de San Juan de los Reyes, de ahí al palacio de la Diputación Provincial y, finalmente, al Museo de Santa Cruz. Este último espacio sufrió daños considerables durante la Guerra Civil española, pero una vez finalizada la contienda se procedió a restaurar el edificio y, a continuación, abrió sus puertas al público de manera permanente (Aragoneses, 1958: 7 y 15).

Son numerosas las lápidas de tipo toledano que allí se conservan, como la del caballero santiaguista Diego Gonzálvez o la del soldado y jurista de Toledo García Juanes, de época gótica. Y hay un buen número de laudas que corresponden a caballeros calatravos del siglo XVI, si bien las que revisten importancia desde el punto de vista artístico y presentan mejor estado de conservación son dos, expuestas en el patio principal (Morales, 2012: 202-209). La primera de ellas es la lápida de mármol blanco de un rico mercader de paños llamado Sancho Sánchez de Toledo (†1494) que procede del oratorio de San Felipe Neri de Toledo. Franco Mata plantea la hipótesis de que Sancho Sánchez tuviera origen judío por la flor de lis que figura en la lauda, frecuente en los enterramientos de conversos, y señala que tuvo una larga descendencia con dos mujeres distintas (Martz, y Franco, 1987: 214).

La parte central de la lápida está ricamente decorada con un escudo central dividido en dos registros: un león rampante con las fauces abiertas en el derecho y una flor de lis con dos pedúnculos en el izquierdo. En las cuatro esquinas también aparecen blasones. El resto del espacio está decorado con motivos vegetales que forman una elipse con finos tallos y hojas muy estilizadas. Un sentido circular, el de los roleos, con una alusión clara a la resurrección a través de la idea del eterno retorno. El borde de la lauda recorre una inscripción en la que se identifica al comitente.

La otra lápida pertenece a frei Luis de Guzmán, comendador de Creta y caballero de la Orden de Calatrava (†1495). Su emplazamiento primitivo fue la Sinagoga del Tránsito, que pasó a depender del Priorato de la Orden Militar citada a partir de 1492 cuando, después de la expulsión de los judíos, los Reyes Católicos se la entregaron a los caballeros calatravos (Cantera, 1984: 67). La parte externa de la lápida, de pizarra, está decorada con tallos vegetales y, en cada uno de los ángulos, existe el hueco que contenía los escudos heráldicos. En la pieza central, de mármol, se ofrecen dos blasones rodeados de cardinas:

el inferior presenta trece círculos y el superior dos calderas jaqueladas y asas de serpientes en sus extremos. En el borde corre la inscripción que identifica al difunto.

Vestigios de los cementerios medievales de una villa de realengo en el Museo Provincial de Ciudad Real

Poco antes de la fundación de Ciudad Real por Alfonso X, en 1255, habían comenzado a gestarse algunos cambios en el imaginario colectivo del Occidente cristiano que afectaron al lugar de inhumación. Uno de los más significativos fue el nacimiento del purgatorio a finales del siglo XII. La invención de este nuevo espacio mental supuso la «gran remodelación geográfica del más allá»: era un lugar intermedio entre el paraíso y el infierno que abría una esperanza en la Salvación; también tuvo una repercusión cronológica pues, desde la muerte hasta la celebración del Juicio Final, había un tiempo en el que las almas podían beneficiarse de las buenas obras y las plegarias de los fieles para alcanzar ciertos méritos que les faltasen para entrar triunfantes en el paraíso (Le Goff, 1985: 60).

Esa noción temporal llevó a concebir el tránsito de la vida a la muerte con un sentido cíclico como el de la naturaleza, y estuvo marcada por la aparición del reloj mecánico en sustitución del solar, en la decimotercera centuria, que hizo que el cristiano tomara mayor conciencia de la fugacidad de la vida (Sauerländer, 2009: 121). Al mismo tiempo, el surgimiento de las órdenes mendicantes establecidas en las ciudades emergentes en el siglo XIII, trajo consigo una nueva práctica doctrinal que derivó en un cambio profundo en la mentalidad de la sociedad urbana en relación al ámbito espiritual.

A partir de ahí surgió la necesidad de aproximar el mundo de la muerte al ámbito urbano, de modo que si hasta entonces los cementerios habían estado alejados de las poblaciones, según habían dispuesto ya las antiguas leyes romanas, empezaron a desarrollarse estos espacios dentro de las urbes. Tal es así, que el rey Sabio estableció en *Las Partidas* que se debía dar sepultura a los cuerpos cristianos intramuros, cerca de las iglesias, «et non en lugares yermos et apartados dellas, yaciendo soterrados por los campos como bestias»[3].

Con ello diferenciaba el cementerio cristiano del judío o musulmán que, por el contrario, sí debía estar extramuros. Como es lógico, estas ordenanzas alfonsíes se llevaron a la práctica en Ciudad Real, la Villa Real medieval fundada por el rey Sabio; con la ubicación del desaparecido fonsario judío a las afueras de la urbe, mientras que desde los primeros tiempos existieron cementerios cristianos adosados a las tres iglesias históricas de la ciudad –las de Santa María, Santiago y San Pedro– y a conventos como el de San Francisco, activos hasta que se inauguró el cementerio municipal, a extramuros, en el siglo XIX (Villegas, 1981: 195-196).

[3] *Primera Partida*, Título XIII. El encabezamiento de este título es «De las sepulturas».

En el transcurso de una restauración llevada a cabo en la iglesia de Santiago en la década de 1980 se halló una decena de estelas discoideas consideradas de época medieval que, a día de hoy, son el único testimonio vivo de lo que fueron los camposantos ciudadrealeños en tiempos pasados, junto a algunas estelas que están emparedadas en la iglesia de San Pedro, por lo que su puesta en valor en necesaria. Esas diez estelas se encontraban formando parte del relleno de las cubiertas y el ábside de la iglesia referida y desde 1989 se custodian en el Museo de Ciudad Real, inaugurado siete años antes. Su hallazgo vino a sumarse en Castilla-La Mancha a los producidos en Guadalajara (López, 1980) y Cuenca (Monco, y Jiménez, 1992). Tres casos que ponen de manifiesto que la expansión de estas piezas no se limitó a la parte septentrional de la península ibérica, como se consideraba tradicionalmente, sino que habría que situarla más al sur.

Este tipo de manifestaciones glípticas, consistentes en un disco prolongado en un vástago a modo de apoyo vertical sobre el suelo, tenían múltiples funciones relacionadas entre sí: identificar al propietario de la tumba, marcar el lugar al que debían acudir los familiares del



Fig. 7. Vitrina del Museo Provincial de Ciudad Real en la que se exponen dos estelas funerarias discoideas decoradas con cruces. Foto: de la autora.

difunto a orar y llevar ofrendas por el alma del fallecido y preservar la sepultura conjurando el peligro de la profanación o destrucción con los símbolos sagrados que las decoran (González; Mayoral, y Savirón, 2009: 169). Por su morfología, se debate si el remate superior simboliza una cabeza humana y, por tanto, su significación es antropomorfa, si es un símbolo solar, reflejo de la luz divina, o si se trata de una síntesis de ambas cuestiones (Aguirre, 1992: 507) (fig. 7).

Las diez estelas ciudadrealeñas, muy humildes desde el punto de vista material, iconográfico y formal, en comparación a los ostentosos sepulcros de las clases pudientes destinados al interior de los templos, presentan motivos ornamentales desarrollados en muchos casos en ambas caras con la técnica de incisión y bajorrelieve: están bastante borrados a consecuencia de la erosión y los daños producidos, primero por su exposición a la intemperie y, después, por su reutilización como material constructivo. Del total, solo cinco conservan tanto el pie como el remate discoidal, mientras que el resto han llegado fragmentadas[4]. Y, de la decena solo se hallan expuestas tres, tanto por su estado de conservación, algo más aceptable que el resto, como por ser una buena muestra de la variedad decorativa que presentan (fig. 8).



Fig. 8. Vitrina del Museo Provincial de Ciudad Real en la que se expone una estela funeraria discoidea decorada con una estrella en una cara y una mano en la otra. Foto: de la autora.

4 Las medidas de las estelas que se conservan completas oscilan entre los 68 cm y los 61 cm de longitud, los 42 cm y los 28 cm de anchura y los 16,5 cm y los 11 cm de grosor.

Una de ellas exhibe una ballesta perteneciente, tal vez, a un ballestero; otra ofrece una cruz, emblema del cristianismo y símbolo con el creyente manifiesta su fe y esperanza en la vida eterna; y la tercera representa una estrella de seis puntas en el anverso y una mano en el reverso, lo que ha llevado a identificar estos motivos como la estrella de David y la mano de Fátima, respectivamente, concluyéndose que se trataría de una estela de procedencia judía reutilizada, con posterioridad, en una tumba musulmana dentro de la «ciudad de las tres culturas» que fue en el medievo Ciudad Real[5]. Sin embargo, debe aceptarse que ambos símbolos son utilizados en el contexto funerario cristiano, aunque es cierto que la estrella suele represente con cinco u ocho puntas habitualmente, números perfectos en la simbología cristiana.

Por lo que se refiere a la mano, es un símbolo divino que goza de gran éxito desde las primitivas comunidades cristianas que rehuían de representar el rostro de Dios, de modo que sería un elemento protector que llevaría al hombre, «de la mano», desde lo visible a lo invisible, de la vida material, a la espiritual (Arocena, 2011: 110). Por tanto, el hecho de que aparezca ese icono no indica que fuese una pieza utilizada en un enterramiento musulmán, pues es un símbolo religioso en las tres religiones monoteístas. El resto las piezas, almacenadas en el depósito, están ornamentadas con cruces griegas y con motivos vegetales (Morales, 2016: 261-264).

Este grupo de estelas funerarias, unidas a las lápidas y sepulcros tratados, revelan la necesidad que existe desde antiguo de velar a los difuntos para honrar y perpetuar su memoria. Son, en conjunto, un claro exponente de unas costumbres y unas creencias religiosas de las que somos herederos. Es obligado, en consecuencia, reivindicar la importante labor que llevan a cabo museos como los recogidos en este trabajo en su protección y difusión pues, como expresa el actual director del Museo de Guadalajara, don Fernando Aguado (*op. cit.*: 58), esos espacios son custodios de una parte de nuestra memoria histórica, artística, arqueológica y cultural.

---

5 *Vid*. «El Palacio de Medrano exhibe una estela funeraria medieval de la parroquia de Santiago Apóstol». En línea. Disponible en: <http://www.oretania.es/el-palacio-de-medrano-exhibe-una-estela-funeraria-medieval-de-la-parroquia-de-santiago-apstol/>. [Consulta: 3 de mayo de 2015].

Bibliografía

Aguado Díaz, F. (2006): «Museo de Guadalajara: evolución, situación actual y perspectivas de futuro», *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara,* n.º 1, pp. 51-67.

Aguirre Sorondo, A. (1992): «Una teoría sobre el origen de las estelas discoidales», *III Congreso de Arqueología Medieval Española*. Vol. II, s. l.: Asociación Española de Arqueología Medieval, pp. 506-511.

Aragoneses, M. J. (1958): *Museo Arqueológico de Toledo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Arocena, F. M. (2011): «El lenguaje simbólico de la liturgia», *Scripta Theologica,* n.º 43, pp. 103-124.

Bello, J. (1997): *Frailes, intendentes y políticos. Los Bienes Nacionales, 1835-1850*. Madrid: Taurus.

Bolaños, M. (1997): *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.

Caballero, F. (1890): *Elogio del Doctor Alonso Díaz de Montalvo*: *leído en la Junta Pública de la Academia de la Historia, celebrada el 26 de junio de 1870*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

Caballero, F. (1873): *Conquenses ilustres*. Vol. III, Madrid: Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.

Cantera Burgos, F. (1984): *Sinagogas españolas: con especial estudio de la de Córdoba y la toledana de El Tránsito*. Madrid: Instituto «Benito Arias Montano».

De Madrid, I. (1999): «La Orden de San Jerónimo. Historia, espíritu y espiritualidad. Servicio a la Iglesia y a la sociedad», *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*. I. Mateos, A. López Yarto y J. M. Prados. Bilbao: Encuentro, Iberdrola, pp. 9-40.

Fernández Pardo, F. (2007a): *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Vol. III, Madrid: Fundación Universitaria Española.

– (2007b): *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, Vol. V, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Ferrer González, J. M., y Herrera Casado, A. (2006): *Museos de Castilla-La Mancha*. Guadalajara: AACHE.

Franco Mata, Á. (1993a): «Las Comisiones Científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueólogico Nacional. I. 1868», *Boletín de la Sociedad Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas,* n.os 3-4, pp. 109-136.

– (1993b): *Catálogo de la escultura gótica del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

García de Paz, J. L. (2011): «Las mujeres de los Mendoza», *Los Mendoza y el mundo renacentista*. Coordinado por A. Casado, F. J. Escudero, y F. Llamazares. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha y ANABAD Castilla-La Mancha, pp. 35-49.

García Gutiérrez, A. (1876): *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

García Martín, F. (2008): *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo: Ledoria.

González Calle, J. A.; Mayoral Castillo, Á. L., y Savirón Cuartango, M. L. (2009): «Estelas funerarias medievales en la comarca de El Barco de Ávila», *Territorio, sociedad y poder,* n.º 4, pp. 167-191.

Layna Serrano, F. (1993): *Historia de Guadalajara y sus Mendozas durante los siglos xv y xvi*. Vol. I, Guadalajara: AACHE.

Le Goff, J. (1985): *El nacimiento del purgatorio*. Madrid: Taurus.

López de los Mozos, J. R. (1980): «Hallazgo de tres estelas discoideas en la provincia de Guadalajara. Su estudio y comparación con otras de procedencia vasconavarra», *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra,* n.os 35-36, pp. 441-454.

Maier Allende, J. (2001): «Lápida sepulcral del Doctor Montalvo», *Tesoros de la Real Academia de Historia,* catálogo de la exposición. Comisariada por M. Almagro Gorbea. Madrid: Real Academia de Historia Patrimonio Nacional, p. 253.

Martínez Caviró, B. (1990): *Conventos de Toledo*. El Viso.

Martz, L. y Franco Mata, Á. (1987): «La capilla de Sancho Sánchez de Toledo», *Carpetania,* n.º 1, pp. 203-216.

Menéndez-Pidal de Navascués, F. (2001): «El linaje del Marqués», *El Marqués de Santillana. 1398-1458: los albores de la España moderna*. Vol. I, catálogo de la exposición. Hondarribia: Nerea, pp. 49-87.

Monco, C., y Jiménez, A. (1992): «Las estelas discoidales de la necrópolis del Egido, Santaver y de la iglesia de San Pedro de Huete, Cuenca», *III Congreso de Arqueología Medieval Española,* vol. II, s. l.: Asociación Española de Arqueología Medieval, pp. 534-543.

Morales Cano, S. (2012): *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*. Madrid: Biblioteca Nueva.

– (2016), «La odisea de las estelas discoideas medievales de Ciudad Real», *II Congreso Nacional de Ciudad Real y su provincia*. Coordinado por F. Alía Miranda, J. Anaya Flores y J. Sánchez Lillo. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos (CSIC), pp. 256-270.

- (2017), *La escultura funeraria gótica*. Castilla-La Mancha, Madrid: Sílex.

Sáinz Magaña, E. (2002): «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», *La lección del tiempo,* catálogo de exposición. Dirigido por R. Sanz Gamo. Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, JCCM, pp. 324-327.

Sauerländer, W. (2009): «Tiempos vacíos y tiempos llenos», *Arte e historia en la Edad Media. I: Tiempos, espacios, instituciones*. Dirigido por E. Castelnuevo y G. Sergi. Madrid: Akal, pp. 113-153.

Ulloa, J. (1844): «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», *Semanario Pintoresco Español,* vol. II, pp. 1-3.

Villegas Díaz, L. R. (1981): *Ciudad Real en la Edad Media: la ciudad y sus hombres (1255-1500)*. Ciudad Real: Diputación Provincial.

Zorrilla, J. (1847): «A España Artística», *Obras de D. José Zorrilla con su biografía por Ildefonso Ovejas*. Vol. I*,* París: Baudry, Librería Europea, pp. 231-232.

La antigüedad clásica en el Museo Ulpiano Checa y la colección arqueológica del pintor

Classical antiquity in the Museo Ulpiano Checa and the archaeological collection of the painter

Paloma Martín-Esperanza Montilla (paloma.martin-esperanza@predoc.uam.es)
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Ulpiano Checa (1860-1916), uno de los pintores más influyentes de la época de entresiglos y hoy injustamente olvidado, formó en su casa de París una colección arqueológica adaptada a la moda burguesa e intelectual del momento. Checa despuntó entre sus contemporáneos por su erudición y su interés por el pasado, que se plasmaría en una pintura de corte historicista, que ilustraría decenas de publicaciones sobre la Antigüedad e impregnaría la reproducción de la estética clásica en óperas, obras de teatro y cine, resultando crucial para la historia de la arqueología. Al rescate de este legado artístico acudió su pueblo natal, Colmenar de Oreja (Madrid) y, en 1956, se iniciaron las negociaciones para abrir el museo que llevaría su nombre, abriéndose al público en 1960. Desde entonces, el Museo Ulpiano Checa no ha dejado de crecer, inaugurándose la última ampliación en 2009, como un museo útil y atractivo para los tiempos modernos.

Palabras clave: Historiografía. Legado y recepción. Coleccionismo. Antigüedades. Entresiglos. Pintura de historia.

Abstract: Ulpiano Checa (1860-1916), one of the most influential painters of the end of the 19th century and, today, completely forgotten, kept in his Paris home an archeological collection adapted to the bourgeois and the intellectual fashion of his time. Checa excelled among his contemporaries because of his interest in the past, which was reflected in his historical paintings that permeated the classical aesthetics in operas, theatre and films. For this reason, Checa is extremely important within the History of Archaeology. Rescuing his artistic legacy was the village where he was born and, in 1956, the city of Colmenar de Oreja (Madrid) began negotiations with the sons of the painter to open a museum, named after him, with a small but valuable donation. The Museum was inaugurated in 1960. Since then, the Museo Ulpiano Checa has not stopped growing, with the last extension opening in 2009 as a useful and attractive museum for modern times.

Keywords: Historiography. Legacy and Reception. Collectionism. Antiquities. Inter-Century. Historical painting.

Ulpiano Checa, nacido en Colmenar de Oreja (Madrid) en 1860, moría en Francia en mitad de la I Guerra Mundial (1916), dejando tras de sí un imponente legado artístico: cientos de obras de distinta temática y expresión pictórica, bocetos y dibujos, diseños de escenografías teatrales, medallas y premios de los certámenes más importantes de Europa y, en definitiva, una obra prolija que le convirtió en uno de los pintores más cotizados de su época. A este legado, común al de otros pintores de entresiglos, cabe sumar otros aspectos que resultan cruciales para el devenir de la historia del arte: la utilización temprana del *copyright* por parte del artista, como prueba de la internacionalización y difusión que alcanzaron sus obras, y la colección de arqueología que reunió en su casa de París y que ha sido recientemente identificada (Martín-Esperanza, e. p.). Lo cierto es que Checa despuntó entre sus contemporáneos por su erudición y su interés por el pasado, que se plasmaría después en su pintura de corte historicista, que ilustraría decenas de publicaciones sobre la Antigüedad e impregnaría la reproducción de la estética clásica en óperas, obras de teatro y, más tarde, películas de *peplum* (Borau, 2007: 29). A pesar de esta herencia, Checa es, en la actualidad, uno de los artistas españoles más desconocidos e ignorados.

Para encontrar respuestas a este anonimato al que se ha relegado su vida y obra, cabe apuntar hacia su temprana muerte –fallece a los 56 años– en plena guerra y en Francia, como extranjero, donde una vez fallecido, se relega su obra al silencio. Por otro lado, los años viviendo en París le habían desvinculado, en parte, de España, por lo que tampoco aquí, si bien la prensa se hizo eco de la noticia del fallecimiento, se le prestó demasiada atención. A todo ello se suma el empobrecimiento de los municipios españoles durante la Guerra Civil, lo que impedirá que ni siquiera su pueblo natal, Colmenar de Oreja, pueda hacerse cargo de la obra del pintor. No será hasta 1954 cuando, con motivo de un proyecto de creación de un museo municipal por parte del Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, los hijos del pintor, Carmen y Felipe Checa, donen varios lienzos de su padre para enriquecer los fondos del futuro museo (Ilmo. Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, 1994: 8). Con aquellas primeras obras donadas por sus hijos se inauguró, el 3 de abril de 1960, el Museo Ulpiano Checa[1], como museo monográfico dedicado al pintor. A partir de ese momento, el Museo recibió más donaciones por parte de Carmen Checa y María Ballester, de modo que se fueron enriqueciendo las colecciones hasta que, en 1994, se hizo necesaria una ampliación de 300 m² de la vieja casona de la Costanilla, sede del mismo. En 2006 se inició una segunda ampliación y se reorganizaron todas las salas, inaugurándose en 2009 como un museo útil y atractivo para los tiempos modernos. La amplia colección del Museo Ulpiano Checa, con más de 100 obras, hace de él uno de los museos más importantes de España entre los dedicados a un único artista.

A pesar de estas cifras y del esfuerzo realizado por el Ayuntamiento de Colmenar de Oreja, lo cierto es que el Museo sigue siendo un total desconocido en el panorama cultural de la Comunidad de Madrid. Desde que en 2003 se iniciara un importante esfuerzo por adquirir obras y profundizar en el conocimiento de la vida de Checa, el Museo ha registrado un crecimiento imparable que tuvo en 2009 su punto culminante al inaugurarse las actuales

[1] Responde a las siglas de MUCH.

instalaciones para la exposición de la colección (Benito, 2010: s. p.). La colección permanente, que incluye la producción artística de Checa compuesta por óleos, acuarelas, grabados, dibujos, carteles, fotografías, esculturas, diseños industriales de vestuario y escenografía, así como otros objetos y documentos del pintor, se distribuye en seis salas que siguen un discurso museográfico coherente y estructurado, centrado en los diferentes viajes y estancias que marcaron la vida del artista (Benito, *op. cit.*: s.p). A pesar del interés del Museo, las visitas que recibe al año están muy por debajo de las de cualquiera de los museos estatales, no superando los 11 000 visitantes anuales frente a los 200 000 del Museo Sorolla[2].

Pocos son también los historiadores que han dedicado su tiempo a la figura de Ulpiano Checa. La escasez de estudios sobre el mismo dificulta al investigador una tarea que no resulta compleja a la hora de abordar a otros artistas coetáneos como Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla, cuyas obras fueron quizás menos cotizadas en su momento que las del propio Checa. Baste recordar la profunda decepción sufrida por Sorolla[3] quien, tras su fracaso en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1887), en la que Checa recibió la Medalla de Primera Clase, se lamentaba de la siguiente manera: «El triunfo de Pradilla, de Checa y de Amérigo fue enorme, inmenso. Únicamente yo sufrí los golpes, que fueron rudos, tan rudos y tan insistentes que me avergonzaron y me aislaron, mejor dicho, me aislé yo mismo» (Petronio, *op. cit.*).

Más allá de ese ostracismo académico al que se ha relegado la figura de Checa, merece la pena resaltar cómo el Archivo del Museo Ulpiano Checa, de la mano de su exdirector, don Ángel Benito García, ha ido recopilando documentos personales del artista, recortes de prensa, fotografías, correspondencia, obras bibliográficas, etc., facilitando así el trabajo a cuantos investigadores se interesen por el artista y cumpliendo con las principales tareas de los museos: documentar, difundir, conservar e investigar las colecciones[4]. Cabe mencionar también las publicaciones que desde 2007 se han emitido desde el Museo con presupuestos municipales y que arrojan una luz necesaria a la oscuridad que se cierne sobre el pintor (Benito, 2007, 2010 y e. p.).

---

2 Véase *Memorias del Museo Ulpiano Checa* (2013, 2014 y 2015): http://amigosmuseoucheca.esy.es/memorias.html.

3 La entrevista completa en Petronio, 1917: «Lo que mejor puede darnos idea de su arte son las confesiones que hace a Rodolfo Gil en una entrevista que tuvo con él. Dice el maestro: "Desde que empecé a pintar, mi obsesión fue destruir todo convencionalismo ¡Qué difícil me ha sido lograrlo en muchas partes. Cuando llegué a Roma me acogió y recogió Pradilla: su amor ciego por la belleza de la línea, hube yo de utilizarlo y él supo inculcarlo en mí. Como dentro de mí estaba un espíritu inquieto, revolucionario, impetuoso, necesitaba un regulador, un principio de quietud, un razonamiento, que diera por resultado un equilibrio, y todo ello lo encontré en Pradilla, que templó y enfrenó mi rebelde impetuosidad por aquellos días. Inconscientemente, mejor dicho, involuntariamente, sentí yo en Roma la influencia de la época. Por entonces Ulpiano Checa mandó a Madrid "La entrada de los bárbaros"; Francisco Amérigo presentó "El saqueo de Roma"; mi maestro Pradilla, "La rendición de Granada" y yo "El entierro de Cristo". Me sometía sin quererlo al medio, marchaba con todos, pero no obedecía mi obra a la expresión de un sentimiento sano. Y ocurrió lo que era natural que ocurriese, dada mi manera de sentir el arte; mi pobre "Entierro de Cristo" fue un fracaso. A nadie gustó, a nadie... menos a Cánovas, que tuvo para mí y para mi cuadro una frase... suya. El triunfo de Pradilla, de Checa y de Amérigo fué enorme, inmenso. Únicamente yo sufrí los golpes, que fueron rudos, tan rudos y tan insistentes que me avergonzaron y me aislaron, mejor dicho, me aislé yo mismo. Amedrentado con ello me refugié en Assisi y allí sentí la primera manifestación consciente de mi arte futuro. Amparo de mi espíritu maltrecho, en Assisi permanecí buen tiempo con Clotilde, mi mujer, y decidí atenerme, para vivir, a lo escaso de mi pensión. Sufrí una penuria artística espantosa; no vendí allí ni un solo cuadro"».

4 Dado que la documentación del Archivo se encuentra sin catalogar, me limitaré en este trabajo a describir el material al que me refiera, sin poder citar, por el momento, ninguna referencia concreta.

La intención de este trabajo es, por tanto, contribuir al conocimiento del Museo Ulpiano Checa y de la figura del artista desde una óptica nueva que hunde sus raíces en un aspecto muy concreto de la vida de Checa: su relación con la arqueología.

Checa, pintor-arqueólogo

Ulpiano Checa nació en 1860 en el seno de una familia de canteros de Colmenar de Oreja (Madrid), municipio que ejerció una notable influencia en su vida, tal y como recordaba el pintor inglés Robert Wickeden (1861-1931), con quien compartió un atelier en París: «siempre bromeaba diciendo que descendía de los moros que habían ocupado su pueblo en la Edad Media, y que su capacidad única para representar caballos y galopadas la debía a ese hecho» (*cit.* Benito, 2010: 26).

Sea como fuere, los primeros contactos con la historia se dieron ya en su niñez[5], pues no cabe olvidar que a mediados del siglo XIX aún quedaban en Colmenar de Oreja vestigios romanos en la Vega del Tajo, la estructura del castillo de Oreja, así como restos de aquel recinto amurallado donde se negoció el futuro de la infanta Isabel de Castilla, futura Reina Católica.

La época de entresiglos protagonizó, tanto en España como en Europa, un paulatino distanciamiento entre dos disciplinas tradicionalmente hermanadas: el arte y la arqueología. La definición de la arqueología como una disciplina histórica que, hasta el momento, era considerada como aquella ciencia que estudiaba las obras de arte y de la industria bajo el exclusivo aspecto de su antigüedad (Peiró, y Pasamar, 1991: 146), puso fin a la estrecha colaboración que existiera desde el Renacimiento entre los artistas y los arqueólogos, quienes, movidos por una misma sensibilidad, veían aquellas obras de arte, creación «de los Antiguos», como un bloque único, sin perspectiva histórica (Bianchi, 1976: 43). A pesar de ello, lo cierto es que en Checa, a caballo entre el academicismo de Roma y el vanguardismo de París (Reyero, 1990), se entrevén rasgos de aquellos «pintores-arqueólogos» que, como Miguel Ángel –con el célebre episodio del Laooconte (Martín, 1990: 459)– o Anton Raphael Mengs (Maurer, 2013: 5; Schröder, 2013: 28) se sintieron especialmente atraídos por las antigüedades de Roma.

Esta apreciación se encuentra cimentada, en primer lugar, en los múltiples testimonios que de Ulpiano Checa dejaron sus contemporáneos y que nos presentan a un artista que más bien podría ser un historiador. *Univers*, de 11 de mayo de 1894, reconocía el trabajo de investigación que precedía a sus pinturas: «No hay que perder de vista el gran mérito de la reconstrucción arqueológica, maravillosa de paciencia y de sagacidad. ¡Quién hubiera predicho semejante obra maestra en una naturaleza tan ardiente y espontánea como esa del español Checa! El arte tiene esas sorpresas».

Esa minuciosidad con la que recreaba los escenarios de la Antigüedad posiblemente le sirvió para entrar en contacto con uno de los arqueólogos italianos más relevantes de

[5] Para la Historia de Colmenar de Oreja véase Cortina, 2000 y Hurtado, 1991.

su época, Giusseppe Gatteschi, quien por entonces preparaba su magna obra *Restauri della Roma Imperiale con gli stati attuali ed il testo spiegativo in quattro lingue*, publicada por primera vez en 1924 y para cuya elaboración se ayudó de los mejores arquitectos y pintores italianos de la época (Masala, 2011). Su contacto aparece en la agenda personal de Checa (1912) y se conserva alguna correspondencia entre ambos[6], lo que nos sirve para advertir que el artista incluía en su círculo de amistades arqueólogos e historiadores de primer nivel, entre los que se encontraba también Rodrigo Amador de los Ríos[7], quien llegó a ser director del Museo Arqueológico Nacional y con el que colaboró activamente, como gran conocedor del arte árabe que era (Mederos, 2015: 187), para ilustrar la obra de Zacharie Astruc, *Le Généralife. Serenades et Songes* (1897), donde el artista francés recoge sus impresiones y evocaciones de España (Álvarez, 2003), así como Marcel y Jane Dieulafoy, conocidos por sus excavaciones en Susa.

En el extranjero, Checa fue admirado precisamente por su carácter erudito y por su conocimiento de la Antigüedad. Así, el periodista inglés P. Hamerton, en una entrevista publicada en la revista *Scribner´s Magazine*, afirmaba lo siguiente: «Checa told me that during his residence in Italy he acquired a taste for historical reading and he has an archaeological instinct which, being combined in his ease with a most forcible realizing imagination, gives him a vivid vision of the past and makes a Roman chariot-race, for example, as real to him as if he had actually witnessed it» (Hamerton, 1894: 313).

Su paso por Roma como pensionado de la Academia de España, fundada en 1873 y a la que Checa llegó en 1884, se vincula a una nueva mirada hacia el pasado clásico y a su revisión de los modelos grecorromanos, tomando contacto no sólo con una forma estética determinada, la máxima del «buen gusto» (Maier, 2011-2012), sino también con círculos de arqueólogos e intelectuales que, como Gatteschi, marcarían su carrera artística. Como prueba de ello baste recordar las múltiples esculturas, terracotas, bajorrelieves, vaciados de yeso y estampas que se conservan en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y que fueron depositadas allí por alumnos y profesores de la misma a su regreso de Italia (García, 2008a: 20).

La ávida lectura de libros de historia posiblemente desembocó en ese «instinto arqueológico» del que se hacía eco Hamerton y que otros escritores coetáneos, como Yveling Rambaud, quien en su libro *Silhouettes d´Artistes avec portraits dessinés par eux-mêmes* (1899), regalado por la autora a Checa, también recordaba[8]: «[…] et cependant, avec Alma Tadema en Anglaterre, Gérôme en France, Checa est, sans conteste, l´homme qui a le plus bûche, potassé l´architecture, les costumes antiques: libres spéciaux, traités, documents de tous sortes, il a tout étudié, approfondi […]» (1899: 59).

---

6 En el archivo de Alejandro García Fernandez-Checa (Colmenar de Oreja, Madrid) se conserva una postal remitida a Checa por G. Gatteschi en la que el arqueólogo pide al pintor que le mande una postal panorámica de Bagnéres de Bigorre «donde, como sabe, pasé algunos veranos con mi querido padre», concretamente en los de 1875 a 1878. Está fechada en abril de 1913.

7 Véase Agenda personal de Ulpiano Checa (1912). Archivo del Museo Ulpiano Checa.

8 Este volumen se conserva en el Archivo del Museo Ulpiano Checa, encuadernado por el propio pintor en 1914, tal y como aparece en las tapas.

La comparación que hace entre Checa y dos de los grandes pintores de historia de todos los tiempos, Alma Tadema y Gérôme, no deja indiferente al lector, como tampoco lo hace la afirmación que hace la autora sobre el carácter erudito y estudioso de Checa, que supo rodearse de una amplia documentación.

Más allá de los tratados especializados y los artículos académicos, fueron especialmente relevantes a la hora de despertar los intereses arqueológicos del artista las lecturas de dos novelas contemporáneas que tildaríamos en la actualidad de *best sellers*: *Ben Hur, a Tale of the Christ* (1880), de L. Wallace y *Quo Vadis?* (1896), del polaco H. Sienkiewicz, a las que habría que sumar *Los últimos días de Pompeya* (1834), de Bulwer-Lytton. Estas novelas, que tuvieron un éxito enorme –huelga recordar la concesión del Premio Nobel a H. Sienkiewicz en 1912 o la traducción de *Quo Vadis?* a más de 30 idiomas en la primera década del siglo xx (Uroz, 1999: 6)– imponían una visión de Roma que sin duda encajaba con los principios morales de la época, de ahí parte del éxito. Más allá de la trascendencia de estas obras para la literatura universal, lo que nos interesa es remarcar hasta qué punto van a servir de aliciente para que artistas como Checa trabajen en la elaboración de una nueva estética, que sigue patrones anteriores, pero a la vez novedosos, sobre la antigua Roma y que, fundamentalmente «es espectáculo a todos los niveles» (Lapeña, 2004: 205). A este punto volveremos más adelante, pero cabe advertir que, en la década siguiente a la publicación de las novelas, éstas se editarían con portadas ilustradas por el propio Checa, del mismo modo en sus adaptaciones teatrales él sería el encargado de diseñar vestuarios y escenografías, marcando un antes y un después en el imaginario colectivo, pues dicha óptica, como veremos, se impondrá en el teatro, después en el cine, y, consecuentemente, en todas las imágenes de la Antigüedad.

No obstante, apoyar esa visión de Checa como un pintor-arqueólogo, más propio de otras épocas que de la suya, sería imposible a partir de estos testimonios únicamente. La prueba más contundente que me ha llevado a esbozar esta idea es la aparición de dos fotografías inéditas en el Archivo del Museo Ulpiano Checa en las que se entrevé una relación directa del artista con el mundo de la arqueología. La primera fotografía incluye una leyenda donde puede leerse «En route pour les fouilles», esto es, paseando por las excavaciones, y en ella Checa aparece, junto a su mujer, portando un pico en su mano derecha mientras atraviesa un campo. Parece claro que Checa realizó incursiones arqueológicas en Francia, su lugar de residencia, sin que, de momento, podamos saber dónde ni con qué frecuencia (fig. 1).

No obstante, sí podemos poner en relación esas incursiones con la pequeña pero interesante colección arqueológica que Checa reunió a lo largo de su vida y que precisamente se ha identificado a partir de otras dos fotografías, en las que puede leerse, escrito por el propio artista, «Trouvailles de fouilles» («Hallazgos de excavaciones») y «Trouvailles chez Melines», en referencia a la casa de su amigo Mr. Melines[9], a la que Checa acudía a menudo y en cuyo

[9] Desconozco el paradero de esta casa, que, a juzgar por la leyenda de algunas fotografías, estaría en una población llamada *Feuille*, Francia.



Fig. 1. *En route pour les fouilles*. Fuente: Archivo del MUCH.

entorno posiblemente se realizaban las incursiones arqueológicas. Precisamente de aquella finca se conservan fotografías en las que Checa aparece participando en las «fètes druides» –como se lee en la leyenda– que organizaba su amigo, y en las que posan adorando a una estatua de Venus, sin que parezca posible entender el significado de estos actos (figs. 2, 3 y 4).




Fig. 2. *Trouvailles de fouilles*. Fuente: Archivo del MUCH.



Fig. 3. *Trouvailles chez Melines*. Fuente: Archivo del MUCH.

La colección, de la que no existe ningún inventario y que, además, se encuentra en paradero desconocido, estuvo formada por varias urnas cinerarias de forma globular y pasta clara, figuras de bronce de pequeño formato, una antefija con representación antropomorfa, una cabeza femenina de terracota cuyas características corresponden a los rasgos de Tanagra (está fracturada por el cuello), un posible cierre de ánfora, distintos fragmentos cerámicos, páteras y tantas otras piezas arqueológicas que no se distinguen, destacando quizás entre ellas lo que parece una escultura masculina de bulto redondo que porta la toga viril. Esta colección ecléctica responde a un patrón concreto del coleccionismo de antigüedades de finales del siglo xix, donde se entremezclan falsos y piezas auténticas de un amplio arco cronológico y geográfico que va desde la Antigüedad a época contemporánea, de Oriente a Occidente (Mora, 2012: 291).

Respecto al origen de las piezas que aparecen en las fotografías de la colección arqueológica, sabemos, en primer lugar, que gracias a su apertura al mercado internacional, iniciada en 1888 tras la Exposición Universal de Viena, Checa había entrado en contacto con marchantes extranjeros a partir de la venta de sus obras (Navarro, 2003: 90). Gracias a estas



Fig. 4. *Fête druide*. Foto tomada por Checa en la que aparecen Mr. Melines, su esposa y la esposa de Checa.

relaciones[10], Checa debió comprar en el mercado anticuario francés, quizás también español, pero sobre todo en subastas de París, Londres, Roma, Buenos Aires, a la manera de otros coleccionistas contemporáneos, y especialmente en los viajes de placer que realizaba con su familia, en los que me detendré seguidamente. A estas posibilidades habría que añadir aquellas piezas conseguidas por el propio Checa a partir de sus incursiones arqueológicas, teniendo esta hipótesis más peso que las anteriores gracias a la leyenda que figura en la fotografía de la colección –«Hallazgos de excavaciones»–, aunque por el momento no podamos resolver nada más acerca del origen de las mismas.

---

[10] Fueron relevantes los contactos de Checa con la familia Terechenko, importantes coleccionistas rusos, especialmente con Bárbara Khanenko, de la que realizó un magnífico retrato, Retrato de *Varvara Nikolovna Khanenko*, que estuvo depositado en el despacho de su domicilio de Kiev, junto al resto de su colección, de donde desapareció durante la Segunda Guerra Mundial en la invasión y ocupación alemana de la antigua Unión Soviética, tras la Operación de Defensa de Kiev que tuvo lugar entre el 7 de agosto y el 26 de septiembre de 1941. Benito, e. p.: 67.

La arqueología en los viajes de Checa: la búsqueda de un modelo clásico

Del mismo modo que en el siglo XVIII aristócratas y burgueses satisfacían sus inquietudes de viajero en el *Grand Tour* (Tejerina, 1988; García Sánchez, 2008b), Ulpiano Checa viajó a Roma y Nápoles con, al parecer –o así lo demuestran sus dibujos-, la intención de buscar modelos que le sirvieran para realizar sus pinturas de historia.

Checa llegó a Italia por primera vez en 1884, con motivo de disfrutar de su plaza de pensionado en la Academia de España (Casado, 1990). Gracias a la correspondencia que mantuvo con su amigo Cecilio Pla (1860-1934)[11] podemos advertir un temprano interés de Checa por la arqueología, que no hará más que crecer durante su estancia en Italia: «Ahora en Roma, donde no estaremos más que cuatro o seis días más (pues pensamos marcharnos a Venecia). Estoy todos los días visitando todo lo que se conserva de antiguo, lo que están descubriendo (que es muchísimo) y las obras principales, como la Capilla Sixtina, las Sophias de Rafael y sus grandes frescos. En fin, la mar. Chico, te digo que se vuelve uno loco de ver tanto, he visto también a nuestros amigos, al sordo, etc.» (1 de julio de 1884).

Roma aparecía así, a ojos de Checa, como una oportunidad para dejarse empapar por el arte antiguo. Le ocurrió lo mismo durante sus escapadas a Venecia, Florencia o Siena, hasta el punto de afirmar que lo que había visto en Italia era «imposible de encontrar igual» (Correspondencia con Cecilio Pla, 7 de agosto de 1884). En este contexto, se entienden las impresiones que recogió años después Hamerton en *Scribner´s Magazine*: «Durante los años de su vida en Italia tuvo el más vivo interés por ese país y lo visitó en su totalidad, hospedándose en cada pueblo que tenía algún interés artístico. Puedo decir, de paso, que nunca me encontré con un artista, excepto con Sir Frederic Leighton, que hubiese guardado tan vivo y fresco su recuerdo» (1894).

No extraña que en estas circunstancias Checa se aficionara a los libros de historia y desarrollara ese «instinto arqueológico» que no abandonaría en adelante.

Precisamente fue su viaje a Nápoles, en mayo de 1885, en compañía de José Alcázar Tejedor (1850-1907), pensionado por la Diputación Provincial de Madrid, y el también pintor Hermenegildo Estevan y Fernando (1851-1945), el que más interés suscita para este estudio. En este viaje, además de la ciudad de Nápoles, visitaron Pompeya, *Paestum* y Capri, tal y como se lo relata en esta carta a su fiel amigo Pla:

> «El día tres del actual salimos de Roma con dirección a Nápoles Alcázar Tejedor y el pensionado de paisaje Hermenegildo Estevan. Hemos estado una semana viendo todo lo que hay, que es mucho y muy interesante: el museo Borbónico que nos llevó dos días y esto se puede decir que de corrido, tal es la cantidad de curiosidades que hay de lo extraído de Pompeya. Un día en Pompeya, recorriendo toda, sus calles

---

11 Archivo particular de los descendientes de Cecilio Pla.

> y sus casas. Se puede haber visto mucho en el mundo pero que deje un recuerdo como Pompeya es imposible ver otra cosa. Excuso decirte (porque esto ya lo sabes tú por vistas y por haberlo leído) que toda Pompeya, excepto los techados de las casas que por ser de madera desaparecieron, lo demás está intacto.
>
> El Vesubio ahora está en erupción, de modo que lo hemos visto en todo su esplendor. Del Vesubio no te diré más que el día que subimos yo estaba aterrorizado de ver aquel espectáculo. Es de la única manera que yo entiendo que será el infierno (si es que lo hay).
>
> Por fin dejamos Nápoles, que es la población más alegre, más importante como movimiento mercantil y de más habitantes de toda Italia y tomamos el vapor para la isla de Capri. […]
>
> Hay un sol que deslumbra, el país accidentado como pocos y estaremos hasta primeros del que viene que nos iremos dos o tres días a Paestum y después a Roma a terminar el envío[12], para salir después otra vez, yo creo que aquí» (Correspondencia con Cecilio Pla, 14 de mayo de 1885)».

Las palabras de Checa denotan una firme admiración por Pompeya, que él mismo subraya como inigualable, reafirmando este entusiasmo las múltiples fotografías que se conservan en el Archivo del MUCH y que él mismo realizó durante su estancia, inmortalizando algunos hitos arqueológicos como el peristilo de la Casa de Orfeo o el propio Vesubio en erupción (fig. 5).

Además de las fotografías, resulta de sumo interés su paso por el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, documentado gracias a los dibujos que hizo en el mismo a partir de los frescos pompeyanos y que, sin duda, le sirvieron como modelo para sus composiciones posteriores. Me refiero a siete bocetos, propiedad de la familia Checa[13], en los que, junto a anotaciones de carácter arqueológico, el artista reprodujo algunas figuras y motivos de la pintura pompeyana. Esa minuciosidad con la que trabajaba se percibe en detalles como en el boceto que reproduce el fresco n.º 9022 del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, donde no solo aparece inscrito el número del inventario, sino también la procedencia –en este caso Pompeya– así como los detalles y colores de la figura original. El objetivo del artista era, sin ninguna duda, poder utilizar estos apuntes para sus propias composiciones (fig. 6).

Ese interés por los monumentos antiguos no se limitó únicamente al área de Nápoles, sino que se extendió al resto de viajes y excursiones que Checa realizó a lo largo de su vida. Así, en la colección de fotografías ya citadas destacan las imágenes del *Forum Magnum* y

---

12 Se refiere a *La ninfa Egeria dictando a Numa Pompilio las leyes de Roma* (1885). Propiedad del Museo del Prado, en depósito en el Museo Ulpiano Checa. Ésta fue una de sus primeras obras de Historia.

13 Este material fue fotografiado por el exdirector del MUCH, don Ángel Benito García, en la casa que Checa adquirió en Bagnéres de Bigorre (Francia), donde vivía su nieta Jacqueline, ya fallecida. Actualmente el material original continúa en poder de los descendientes de Checa, aunque el MUCH conserva sus copias.



Fig. 5. Fotografía de la Casa de Orfeo, Pompeya (Ulpiano Checa). Fuente: Archivo del MUCH.



Fig. 6. Apunte del Museo Arqueológico de Nápoles (Ulpiano Checa). Fuente: Museo del MUCH.

del Coliseo de Roma, posiblemente tomadas durante su estancia como pensionado, siendo también relevantes, por estar fuera de los límites de Italia, las fotografías tomadas en la ciudad de Orange (Francia), pues incluyen varias vistas del teatro romano y del Arco del Triunfo, monumentos elevados por el emperador Augusto (Cleere, 2001), llegando a posar incluso el propio Checa en una de estas fotografías. La pericia arqueológica queda demostrada en algunas imágenes en las que queda manifiesta una intención por plasmar los detalles arquitectónicos de dichos monumentos (fig. 7).



Fig. 7. Ulpiano Checa posando junto al Arco del Triunfo de Orange. Fuente: Archivo del MUCH.

La elaboración de una estética para la Antigüedad Clásica: la herencia de Checa

Si hay un aspecto en la vida y obra de Checa compartido por la mayoría de los investigadores (Benito, 2007 y 2010; dEmo, 2007; Casado, 2007; Borau, *op. cit.*) y que se ve apoyado por los argumentos aquí expresados, es su influencia en la recreación de una estética para la Antigüedad que se plasmaría en el teatro, la ópera y, de un modo más visible, en el cine. La producción artística de Ulpiano Checa tuvo en la pintura de historia uno de sus principales focos de atención, como prueban las salas 2 y 2.1. del MUCH, tituladas como «Mundo romano». El rojo pompeyano elegido para la musealización de estas salas, así como el

arco de inspiración clásica que conecta ambas, advierte al visitante de que la colección que aquí se expone dista de la pintura costumbrista de la sala anterior. Obras magistrales, de gran formato, como *Los últimos días de Pompeya* (1900) o *La ninfa Egeria dictando las leyes a Numa Pompilio* (1885) coexisten junto a otras de menor tamaño como la versión de *La invasión de los bárbaros* (1887) o la *Carrera de carros romanos* (1890). Más allá de la constatación de que Checa plasmó en su pintura todo lo aprendido en sus viajes y sus lecturas, como prueban los múltiples detalles arqueológicos que incluyen, resulta de sumo interés la génesis que siguieron sus escenas historicistas desde el lienzo hasta el cine.

El punto de inflexión en la carrera de Checa fue el campo de las ilustraciones, donde el artista debutó al aparecer con sus obras *Carrera de carros romanos* y *Atila y los hunos*, en 1894, como ilustraciones a los capítulos dedicados al emperador Trajano y a Atila en la obra de Charles F. Horne, *Great men and famous women*, publicada en Nueva York. La genialidad de las pinturas de Checa se conocía no solo en Europa, donde se publicaron obras como *Le Nu au Salon*, el estudio del desnudo en el arte que realizó Armand Silvestre (1892) que incluía algunas ilustraciones de Checa como *Une Bacchanale*, sino también al otro lado del Atlántico. Más adelante se publicó *La Jouissance Gallo-Romaine*, de Louis Gastine, editada en París, y que incluía también obras de Checa, en este caso *Le Rapt*.

El éxito de Checa, que alcanzó al gran público con su obra la *Carrera de carros romanos* (1890), se basó en gran medida en esa pintura «científica» que atrajo a sus contemporáneos y que aún hoy es un recurso para las publicaciones historiográficas, como prueba el reciente artículo publicado en el n.º 151 de la conocida revista de divulgación *Historia* de *National Geographic* (junio, 2016), en la que, con motivo de un artículo sobre las naumaquias en Roma, escrito por M.ª Engracia Muñoz-Santos, se incluyó, para ilustrar el mismo, a doble página, la *Naumaquia* (1894) de Checa, una de sus obras maestras expuestas en el MUCH. El mismo fenómeno, fruto, insisto, del detallismo y la fidelidad con la que Checa recreó las escenas antiguas, arrancó cuando la *Carrera de carros romanos* (1890) fue vista como un reflejo fiel de una de las escenas culminantes de la novela *Ben Hur*, de Lewis Wallace (1880). Esta percepción del público concluyó en una asociación indisoluble entre Checa y Wallace, hasta el punto de que en 1894 el compositor E. T. Paull editó en Nueva York la partitura de una pieza titulada *Charriot Race or Ben Ur March*, que incluía una versión del lienzo de Checa en la portada. Esta obra se volvió a utilizar para las ediciones de la novela *Ben Hur* de Grosset and Dunlap (1905) y para la edición neoyorkina de 1908 de Harper & Brothers. La proliferación de estas ilustraciones obligó a Checa a ser uno de los primeros artistas en recurrir al *copyright*, que operaba en España desde 1878, con la intención de salvaguardar sus intereses ya que pronto sus obras aparecieron no solo en publicaciones de todo tipo, sino también en postales y *souvenirs*, como las pequeñas bandejas de plata de la época que se conservan en el Museo y en las que aparece representada la *Carrera de carros romanos* (fig. 8).

Un caso similar ocurrió con la novela *Quo Vadis?,* de Sienkiewicz, a partir de la cual Checa compuso cuatro grandes lienzos inspirados en la misma: *La fuga de Nerón*, *Tullie faisant passer son char sur le corps de son pére*, *Vinicius chez Patrone* y *Vinicius courant vers Rome en feu* (Borau, *op. cit.*: 35). Estas obras no dejaron indiferente a los directores del teatro parisino de La Porte-Saint Martin quienes, conscientes del éxito de las adaptaciones



Fig. 8. *Carrera de carros romanos* (Ulpiano Checa). Fuente: Archivo del MUCH.

de *Ben Hur*, no dudaron en encargar a Checa la escenografía de *Quo Vadis?* Sus representaciones, perfectamente recogidas en la revista francesa *L´Art du Théâtre* (1901), recogen desde los diseños de vestuario ideados por Checa hasta las principales escenografías sobre las que se sustentó una producción teatral cuyo éxito condujo a su repetición en el Teatro Manzoni de Roma y en el Wilson Barret de Londres (Borau, *op. cit.*: 35). Resuenan aquí las palabras de su amigo, el también pintor e ilustrador de la obra de Sienkiewicz, Jan Styka (1858-1925), cuando alababa las composiciones de Checa con las siguientes palabras: «Il a su peindre un *Quo Vadis* scientifique, un commentaire et un complément du *Quo Vadis* psycologique de Sienkiewicz» (1912) (fig. 9).



N° 5
15 Juin 1901
1 FR. 75 LE NUMÉRO
QUO VADIS par l'IMAGE
ABONNEMENTS :
Paris, 20 fr. — France, 22 fr.
Étranger, 25 fr.

L'ART DU THÉÂTRE

Revue Mensuelle

NUMÉRO SPÉCIAL
QUO VADIS?

SOMMAIRE

Henryk Sienkiewicz
QUO VADIS en France

Miecislas Golberg
Henryk Sienkiewicz

P. de Lannoy et L.-d'Juin
QUO VADIS en Italie

Croquis de U. CHECA

Mise en scène de QUO VADIS en ITALIE
Reproductions des tableaux
du théâtre Manzoni, à Rome

Mise en scène de QUO VADIS
théâtre de la Porte-Saint-Martin

QUO VADIS? en ANGLETERRE

PLANCHES HORS TEXTE

Dessins originaux de U. CHECA

Esta estética impuesta por Checa marcó inevitablemente las producciones

Fig. 9. Ejemplar de *L´Art du Theatre*. Fuente: Archivo del MUCH.

teatrales, que, a su vez, impregnarían el mundo del cine. El recurso al espectáculo en el tratamiento del Mundo Antiguo en el cine (Lapeña, *op. cit.*) encontró en la fuerza de las pinturas de Checa, donde predomina el tema de los caballos desbocados, así como en la identificación de éste con las obras de Wallace y Sienkiewicz, una táctica magistral. Como prueba de ello baste recordar el estreno de la segunda versión de *Ben Hur* (1925), donde el desafío entre Messala y Ben Hur sigue directrices marcadas por Checa en su *Carrera de carros romanos,* y que se repetirá inevitablemente en la célebre adaptación de *Ben Hur* de William Wyler (1959), protagonizada por Charlton Heston, así como la reciente producción de Timur Bekmambetov (2016)[14]. Lo mismo ocurrió con la adaptación de *Quo Vadis?* (1921), de Enrico Guazzoni, donde la plebe romana adquiere un papel relevante (Lapeña, *op. cit.*) a la manera de las obras del artista, o también con *Los últimos días de Pompeya*, de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack (1935), que coincide con la composición del mismo nombre que pintó Checa (fig. 10).



Fig. 10. *Los últimos días de Pompeya* (Ulpiano Checa). Fuente: Archivo del MUCH.

[14] La escena de la carrera de carros romanos ha mantenido el mismo patrón en todas las películas de *Ben Hur*: Ben Hur y Messala compiten en el circo de Antioquía sobre dos carros tirados, uno por caballos blancos, otro por caballos negros, perfectamente alineados y con un movimiento desbocado, uno adelantando al otro, en una carrera que mantiene al espectador en vilo hasta el final.

Valoración final

No cabe duda de que la influencia de Checa en la estética construida para la recreación del mundo antiguo tiene una huella absolutamente perceptible aún en nuestros días. Por este motivo, unido a que estamos ante, quizás, uno de los artistas decimonónicos más interesantes para los estudiosos de la historia de la arqueología, es preciso romper con el desconocimiento general al que se ha relegado a esta figura. Este trabajo ha pretendido contribuir a ello desde la óptica del «pintor-arqueólogo», como lo fueron en su día Poussin, Rubens, Mengs y tantos otros artistas del siglo XVI en adelante y del que, quizás, Checa fue uno de los pocos ejemplos de su tiempo. Todo ello ha sido posible gracias al Museo Ulpiano Checa, verdadero custodio del legado del artista y, a mi juicio, una de las joyas indiscutibles del patrimonio cultural de la Comunidad de Madrid.

Bibliografía

Álvarez Lopera, J. (2003): «Manet, Astruc y El Greco», *El arte español fuera de España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.

Benito García. A. (coord.) (2007): *Fantasía y movimiento. Ulpiano Checa*. Madrid: Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

– (2010): *Ulpiano Checa. Autobiografía apócrifa. Catálogo general del Museo Ulpiano Checa*. Madrid.

– (e. p.): *El pintor Ulpiano Checa (1860-1916)*. Madrid.

Bianchi Bandinelli, R. (1976): *Introducción a la Arqueología Clásica como Historia del Arte Antiguo*. Madrid: Akal.

Borau Moradell, J. L. (2007): «Santos de la Roma Antigua», *Fantasía y Movimiento. Ulpiano Checa*. Coordinado por A. Benito García. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa, pp. 29-44.

Casado Alcalde, E. (1990): *Pintores de la Academia de Roma: la primera promoción*. Madrid: Lunwerg.

– (2007): «Retorno a Ulpiano Checa. El Pompier revisitado», *Fantasía y Movimiento. Ulpiano Checa*. Coordinado por A. Benito García. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa, pp. 47-79.

Cleere, H. (2001): *Southern France: An Oxford Archaeological Guide*. Oxford: Oxford University Press.

Cortina Freire, F. (2000): *Colmenar de Oreja en la historia de España: desde sus orígenes hasta el siglo XVIII*. Madrid.

dEmo (2007): «La memoria colectiva de Roma», en *Fantasía y Movimiento. Ulpiano Checa*. Coordinado por A. Benito García. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo Ulpiano Checa, pp. 81-82.

García Sánchez, J. (2008a): «La Real Academia de San Fernando y la arqueología», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.os 106-107, pp. 9-48.

– (2008b): «José Nicolás de Azara, un icono del *Grand Tour*», *Espacio, Tiempo y Forma*, *Serie IV, Historia Moderna*, t. 21, pp. 147-166.

Hamerton, P. G. (1894): «Types of Contemporary Painting IX, An Unlucky Meeting. Painted by Ulpiano Checa», *Scribners Magazine*, vol. septiembre, pp. 312-315.

Hurtado Fernández, C. (1991): *Colmenar de Oreja y su entorno,* Madrid: el Autor.

Lapeña Marchena, O. (2004): «La imagen del mundo antiguo en la ópera y el cine. Continuidad y divergencia», *Veleia*, n.º 21, pp. 201-215.

Maier Allende, J. (2011-2012): «Academicismo y Buen Gusto en el origen de la arqueología hispanorromana», *CuPAUAM*, n.º 37-38, pp. 75-103.

Martín González, J. J. (1990): «El Laoconte y la escultura española», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 56, pp. 459-469.

Martín-Esperanza Montilla, P. (e. p.): *La Antigüedad Clásica y las colecciones arqueológicas de los artistas españoles de entresiglos: los Zuloaga, Ulpiano Checa y Joaquín Sorolla*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Masala, F. (2011): «Collezione fotografie storiche di Roma Antica», *Liceo Ginnasio Statale "G.M. Dettori"*. Cagliari. Disponible en: <http://www.liceoclassicodettori.it/UserFiles/File/Utenti/francomasala/Collezione%20foto%20Roma%20antica.pdf>. [Consulta: 21 de enero de 2017].

Maurer, G. (2013): «Mengs y Azara. Testimonios de una amistad», *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*. S. F. Schröder y G. Maurer. Madrid: Museo Nacional del Prado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 5-23.

Mederos Martín, A. (2015), «Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y dirección del Museo Arqueológico Nacional (1911-1916)», *SPAL,* 24, pp. 183-209.

Mora Rodríguez, G. (2012): «Antigüedades, reproducciones y falsos en las colecciones eclécticas madrileñas de fines del siglo xix. El Museo de José Lázaro Galdiano y otros casos» [en línea], *Horti Hesperidum*, II, n.º 2012-1, pp. 291-321. Disponible en: http://www.horti-hesperidum.com/showrivista.php?item=129. [Consulta: 21 de enero de 2017].

Navarro, C. G. (2003): «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XXI, pp. 60-87.

Peiró Martín, I., y Pasamar Alzuría, G. (1991): «Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre la Prehistoria y la Antigüedad (tradiciones decimonónicas e influencias europeas)», *Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en España (siglos xviii-xx): Congreso Internacional*, *Madrid, 13-16 diciembre 1988*. Coordinado por R. Olmos y J. Arce. Madrid: ICRBC, Ministerio de Cultura, pp. 73-77.

Petronio (1917): *España y Marruecos*. *Diario independiente*, 5 de julio de 1917. Algeciras.

Rambaud, Y. (1899): *Silhouettes d´*Artistes avec portraits dessiné*s par eux-mêmes*. París: Société Française d'Editions d'Art, L. Henry May.

Schröder, S. F. (2013): «Azara como promotor de las artes y coleccionista de arte clásico», Schröder, S. F. y Maurer, G.: *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 24-39.

Tejerina, B. (1988): «Las guías de viaje en el siglo xviii y la nueva mentalidad de los viajeros», L. Fernández de Moratín: *Viage a Italia*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 18-21.

Las colecciones perdidas de Cortés y Pizarro. Descubriendo un Museo Real desaparecido

The lost collections of Cortés and Pizarro. Discovering a missing Royal Museum

Paz Cabello Carro (pazcabello@telefonica.net)
Doctora en Historia del Arte. Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

Resumen: Cortés mandó desde México varias remesas de regalos que estaban en la testamentaría de Carlos V junto a unos vestidos y adornos incas que debió enviar Pizarro. Felipe IV, en un programa expositivo en los Reales Sitios, exhibió las colecciones de Indias en una ermita del Buen Retiro que sufragó el banquero sefardí-portugués Cortizos; con una idea de cohesión ante la crisis de 1640 y sus revueltas independentistas. Hay indicios que muestran que, al crear Carlos III el Real Gabinete de Historia Natural, planeó exhibir estas colecciones; aunque al final solo se incluyeron las recogidas en el siglo XVIII. Su rastro se pierde con la invasión francesa en 1808: en la huida de José I con los ajuares de los Reales Sitios o con Napoleón y su ópera sobre Cortés. En el siglo XIX emergieron piezas mexicanas hoy en museos europeos; considerando la documentación sobre los vendedores se sugiere su relación con las colecciones de la Corona española.

Palabras clave: Colecciones americanas. Azteca. Inca. Indias. Corona española. Carlos V. Felipe IV. Carlos III. Franco Dávila. José Bonaparte. Cortizos. Napoleón. Ópera.

Abstract: Cortés sent from Mexico several shipments of gifts that some years later were in the testamentary of Carlos V as well as the dresses and ornaments of the Inca ruler sent by Pizarro. King Philipe IV, in a display programme at the Royal Palaces, exhibited collections from the Indias in a Hermitage of el Buen Retiro Palace defrayed by the Sefardi-Portuguese banker Cortizos, with an idea of cohesion to face up to the crisis of 1640 and their pro-independence riots. When Charles III created the Royal Cabinet of Natural History in the 18th century, some clear sings show us that he planned to display the old collections but, at last, there were only included the collections gathered in the 18th. Its trace is lost with the French invasion in 1808: in the Joseph I Bonaparte flee with the regalia of real sites or by Napoleon that was preparing a singular opera about Cortés. In the 19th century emerged some Mexican items that are now in European museums.

The documentation of the vendors may suggest his relationship with the old American collections of the Spanish Crown.

Keywords: American collections. Aztec. Inca. Indian. Indias. Spanish Crown. Charles V. Philip IV. Charles III. Franco Dávila. Joseph Bonaparte. Cortizos. Napoleón. Opera.

Presentación

Hay constancia de remisión a la Corona de objetos aztecas e incas en la época del primer contacto, pero no se conserva ninguno. Las más antiguas colecciones americanas en España proceden de la segunda mitad del siglo XVIII.

Por contraste, algunos museos europeos exhiben objetos mexicanos del XVI como los enviados por Cortés. En algunos casos se puede reconstruir su procedencia, mientras que en otros las piezas carecen de trazabilidad, emergiendo en el XIX. En ambos casos, estas piezas se redescubrieron durante el siglo XIX coincidiendo con el surgimiento los museos etnográficos. En el caso español este redescubrimiento coincidió con la pérdida de su imperio colonial.

Son objetos cuya manufactura indígena sin contagio europeo empieza a ser cuestionada. Su procedencia histórica y su supuesta autenticidad permiten integrar al mundo arqueológico azteca en el proceso histórico de los pueblos europeos que conservan sus antiguos bienes muebles como señas de identidad. Sin embargo, es probable que muchas de estas piezas no obedezcan a patrones plenamente indígenas y sean producto de un sutil mestizaje.

La escasa referencia documental hace pensar que con el tiempo las colecciones americanas de la Corona española perdieron su impacto inicial convirtiéndose en objetos que documentaban un tiempo pasado. Las manufacturas mestizas de cada momento debieron opacar las antiguas. En el XVIII, una nueva dinastía con necesidad de afianzamiento y gustos franceses, sucedió a la Casa de Austria conocida por sus selectas colecciones[1], lo que afectó a la visibilidad de los objetos americanos.

Colecciones remitidas por Cortés

Hay inventarios de seis remesas muy numerosas hechas por Cortés entre 1519 y 1526. La primera desde la costa de Veracruz en julio de 1519 cuando, desobedeciendo normas, decidió conquistar el imperio azteca aliándose con sus enemigos. Necesitando legalizar su situación envió al Rey dos emisarios con su primera Carta de Relación; y con varios indígenas y raros presentes que mostrasen la existencia de un pueblo civilizado y la inesperada oportunidad de someterlo a la Corona. Se ha supuesto que remitió los regalos hechos por la embajada de

---

1 Un avance de este trabajo aparece en conferencia de la autora en el Museo del Prado el 14 de junio de 2016, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=h6zQtRv9IjM.

Moctezuma; pero eran en realidad objetos recogidos especialmente para su envío a España según relata Mártir de Anglería (1990: Epísts. 650, 771): «Enviaron mensajeros al Rey, con magníficos presentes de oro, plata y plumas de diferentes aves labradas con arte maravilloso, obtenidos de los caciques por común acuerdo y permuta de cosas nuestras».

Provenían de varios sitios mayas y totonacas costeros «Coloacana, Olloa y Cozumela» (*Íbidem*: Epíst. 665) y eran de menor calidad que el siguiente envío procedente de la capital azteca. Es difícil que los indígenas intercambiasen objetos de relevancia, debiendo ser piezas especialmente escogidas o encargadas buscando impresionar favorablemente en España[2].

Los mensajeros de Cortés, su joven primo Portocarrero y su socio Montejo, buscaron al padre de Cortés para conseguir una entrevista con el Rey que, muerto su abuelo Maximiliano I, viajaba a Alemania para reclamar el Sacro Imperio Romano Germánico y ser coronado Rey de Romanos. Las ciudades castellanas, descontentas desde la llegada del joven rey un año antes e interesadas en su permanencia, se negaban a financiar el viaje y los gastos de coronación. Hubo levantamientos populares, estallando la guerra de las Comunidades en marzo de 1520.

Los mensajeros de Cortés se entrevistaron en Valladolid con Carlos I que llegó la noche del 1 de marzo, saliendo el 5 hacia Tordesillas para embarcar luego a los Países Bajos (Foronda, 1914: año 1520). Un testigo, Pedro Mártir (*op. cit.*: Epíst. 665), en un carta del 15 de marzo escribía que «desde las Indias han traído para el Rey numerosos y magníficos regalos… Hemos visto dos discos, uno de oro y otro de plata, de ventiocho palmos de circunferencia, maravillosamente labrados. Han traído también innumerables joyas, vestidos, mantas, libros, penachos, yelmos y pieles de diversos animales y distintas aves, completamente desconocidos para nosotros y cuya relación sería enojosa».

Líneas más abajo explicaba que, al saberse la noticia que desde Tordesillas el Rey se dirigía a Flandes, «el pueblo se puso en movimiento, amotinándose. Se les había contado que los principales de la ciudad habían votado otro nuevo tributo [...] Acudieron algunos e hicieron sonar la campana de San Miguel, por medio de la cual el pueblo es llamado a las armas. Se congregaron armados a las puertas de la ciudad para impedir que el Rey salga, y hubieran conseguido sus propósitos de no haberles retrasado un chaparrón inmenso. El Rey ya había llegado a la puerta por donde había de salir, cuando se aproximaba la turba del pueblo armada. Se adelantaron unos cuantos, e intentaron cerrar una de las dos hojas. Les hizo frente la guardia pretoriana, y el Rey salió».

La situación de Carlos I era crítica. En junio de 1520 llegó a Flandes donde se exhibieron las piezas que suscitaron gran admiración, incluida la de Durero, demostrando con ellas la ampliación de las nuevas tierras, esta vez con gente civilizada e industriosa cuya anexión acababa de permitir. Mientras los objetos mexicanos se exhibían en Flandes, Cortés acababa de obtener el vasallaje de Moctezuma, provocando con ello su muerte y la sublevación azteca, y el inicio de la guerra de conquista que duró un año. La inclusión

---

2 Russo, 2001 y comunicación personal.

de nuevas tierras a la corona castellana y a la cristiandad cuyo potencial mostraban los objetos enviados, reforzaron la autoridad de Carlos en un momento de gran debilidad en España y de crisis religiosa en Alemania. Mostró a los príncipes electores alemanes que podía dar los próximos pasos: que el papa le coronase Emperador del Sacro Imperio y resolver la situación abierta por Lutero tres años antes. En su viaje de regreso a España en 1522, ya conquistado México, consiguió lo que había intentado sin éxito dos años antes, pactos de amistad frente a Francia con Enrique VIII de Inglaterra a quien mostró algunas de las piezas enviadas por Cortés.

En la entrevista de los mensajeros de Cortés con Carlos I en Valladolid estaba presente el arzobispo de Cosenza, amigo de Mártir (*op. cit.*: Epíst. 771), nuncio y hombre de confianza de Adriano de Utrech, regente de España. Elegido Papa dos años después en 1522 como Adriano VII, su interés por los asuntos americanos debió propiciar la llegada al papado de los ornamentos litúrgicos en plumería y códices que todavía se conservan en Italia. El posterior parentesco político de Carlos V con los dos siguientes papas, Médicis y Farnesio, debió también influir en la presencia de objetos aztecas.

Tras la conquista de la capital azteca Tenochtitlan en agosto de 1521, Cortés solicitó el nombramiento de gobernador, petición que acompañó con una gran remesa de piezas «que superan ampliamente a las otras [el primer envío] en valor y hermosura [...] procedían del tesoro del poderoso rey Muteczumá, de la nobleza de su corte y de los insignes templos de sus dioses» (Mártir, *op. cit.*: Epíst. 771).

Aunque, de los tres navíos fletados, la nave capitana cayó en manos del pirata francés Juan Florín con once cajones de piezas, se salvó una caja de la tercera: «Para que los vieran llevé al embajador de Venecia y a otros muchos nobles al hospedaje de los que custodiaban la caja hasta que fuera entregada al Emperador. Cómo serían las cosas perdidas, lo daban a entender éstas. Admiraron su belleza y su valor, las figuras labradas con arte maravilloso, los bordados de flores, hierbas, animales, pájaros y lazos, todo ello testimonio evidente de que aquellos pueblos son instruidos y tienen agudo ingenio y habilidad» (Mártir, *op. cit.*: Epíst. 779).

Hay otros dos inventarios, uno de 270 objetos y otro de 149, que deben corresponderse con el mencionado cajón y los que llevaba Ribera, el secretario de Cortés en la nave que escapó de los piratas. Cortés hizo dos envíos más entre 1523 y 1528: uno para el rey con espejos, collares, textiles, adornos, joyas, rodelas, penachos y vestidos de plumas con aplicaciones de oro; y otro con objetos de plumería de menor calidad. En septiembre de 1526 remitió objetos de oro y piedras que por la descripción parece orfebrería indígena cristiana (Cabello, 1989: 24-27). En los inventarios a la muerte de Carlos V, aparecen espejos, abanicos, vestidos, rodelas y espadas de indias, aparentemente mexicanos (Checa, 2010: 323-323).

Colecciones aztecas en Europa con procedencia documentada

Años después, en marzo de 1533, fray Domingo de Betanzos se presentó ante el papa Clemente VII, Alejandro de Médicis, que estaba en Bolonia tras su entrevista con Carlos V. Solicitaba la autonomía de los dominicos en México y le entregó un códice y unos objetos indígenas que quedaron en Bolonia: en el catálogo del siglo XVII de la colección Cospi aparecen dibujados un cuchillo y una máscara de larga nariz con mosaico de turquesa que están hoy en el Museo Etnográfico de Roma (Laurencich, 2001). Un anterior encuentro de ambos en Roma pudo ser el origen de las vestimentas litúrgicas de plumas conservadas en Roma. Es también posible que las piezas americanas que aparecen en inventarios de los Médici florentinos proviniesen de los regalos de Betanzos; aunque es fácil que fueran regalo de Carlos V a su consuegro Clemente VII, ya que para congraciarse con éste tras el saqueo de Roma acordó el casamiento de su hija natural Margarita con el hijo natural del Papa, también Alejandro de Médicis, al que instauró como duque hereditario de Florencia y vasallo suyo. Muerto enseguida Clemente VII de Médicis y enviudado al poco Margarita, ésta fue casada con el duque de Parma, nieto del siguiente papa, Alejandro Farnesio[3].

En el Museo Nazionale Preistorico Etnográfico «Luigi Pigorini» de Roma, creado a raíz de la Reunificación italiana, se agrupó colecciones diversas como las mencionadas de Bolonia, desconociéndose el origen de otras similares. Se ha estudiado (Feest, 1990) el origen de las piezas aztecas del Museo Etnográfico de Viena que proceden de las colecciones de los Habsburgo, con el impropiamente llamado penacho de Moctezuma y el escudo de plumas de Ahuízotl, padre del rey azteca. Las dos rodelas del Museo del Estado de Stuttgart están relacionadas con la Casa Württemberg en el siglo XVI[4]; podrían proceder de Carlos V, duque de Würtemberg, con cuyo conde tuvo una complicada relación, educando en su corte al que luego fue duque Christopher[5] (fig. 1).

Colecciones incas. Más inventarios y subastas

No se registran envíos peruanos, aunque el virrey Toledo de Perú remitió cuatro paños pintados con la representación gráfica de la historia de los incas hechos a petición del virrey por la nobleza indígena. Sin embargo, en los inventarios de los objetos que a su muerte Carlos V tenía en el castillo de Simancas aparecen una serie de vestidos y adornos del Perú, incas por su descripción; destaca una borla roja, la *mascapaicha* usada solo por el Inca y símbolo de su realeza. La autora publicó el inventario de Simancas y otro de los Archivos del Reino de Bruselas, identificando la colección con los vestidos que Manco Inca entregó a Pizarro como muestra de vasallaje a Carlos V cuando el conquistador hizo su entrada solemne en Cuzco en noviembre de 1533 (Cabello, 1994). Los dibujos de los reyes incas

---

3 Pasó luego con su hijo a gobernar los Países Bajos donde se había educado con su tía abuela Margarita, gestionando ambas las colecciones mexicanas que allí estaban.
4 Catálogo digital. Una tercera similar rodela fue llevada a México por Maximiliano I en 1864.
5 Aunque también las vinculan al duque Federico I, relacionado con el peculiar coleccionista y emperador Rodolfo II, educado en España por su tío Felipe II.






Fig. 1. Arriba, Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini», Roma: máscara y mango de cuchillo procedente de la colección Cospi, Bolonia (Laurencich, 2001).
Abajo: Weltenmuseum, Viena: Penacho de plumas procedente de la Cámara de Ambrás. Landesmuseum-Stuttgart, rodela de plumas, Kunstkamera.

de la «Década 5.ª», de 1615 del cronista de Indias Antonio de Herrera deben basarse en los atavíos del Inca del inventario de Carlos V y en los mencionados paños.

Al ejecutar la testamentaría del emperador, la colección inca fue reinventariada[6] y tasada; separando el oro de vestidos y adornos para fundirlo como era costumbre; adquiriendo Felipe II a precio de tasación parte de la colección. En este inventario para la subasta, efectuada en Madrid, se identifican algunos objetos de la colección peruana y otros de la mexicana. Se conservaron algunos de apariencia relevante como cinco rodelas que parecen aztecas y otra con turquesas cuyo cerco de oro se retiró. En cambio, otros escudos con turquesas fueron vendidos en Madrid junto a vestidos de plumas, «plumas» y espejos con turquesas que debían ser mexicanos (Checa, *op. cit.*: 621-682).

Excepto códices y los ornamentos religiosos de plumas que pasaron al Escorial, donde hoy se conservan, cabe pensar que Felipe II, sabiendo que las colecciones pertenecieron a los reyes aztecas e incas, las conservase en Simancas donde organizó un archivo para recoger cualquier tipo de documento u objeto que justificasen y definiesen los títulos, posesiones y derechos de la Corona.

Felipe IV exhibe las colecciones en el Buen Retiro

Las siguientes noticias datan de 1666 y 1667, al morir Felipe IV, y se refieren a la ermita de San Antonio de los Portugueses, la más rica de las existentes en los jardines del palacio del Buen Retiro. Provienen de una embajada inglesa y otra francesa[7] que visitaron la corte de un rey de cinco años, Carlos II. El inglés, Edward Montagu, conde de Sandwich llegó para firmar la paz entre ambos países en el Tratado de Madrid (1667) e intermediar en el Tratado de Lisboa (1667) por el que se concluía la independencia de Portugal. El francés venía con su adjunto Muret en misión especial para negociar el pago de la dote de la reina María Teresa de Austria.

Muret (1874: 212-213) describe unos magníficos jardines con un «mar», el estanque del Retiro, que tenía un canal navegable que llevaba a un castillo rodeado por un foso con un jardín muy rico y bien mantenido. Dentro había pequeñas habitaciones especiales, «cabinets d'une estrange manière», con: «un tesoro de todo lo que las Indias producen de más precioso. Quiero decir tapices de corteza de árbol, vestidos de Moctezuma y de los Ingas del Perú, gabinetes de forma extraña, espejos de piedra, cortinas de lecho de plumas y miles de otros muebles cuyo uso y nombre desconozco. La confusión es tan grande que haría falta un día si se quisiera ver todos con detalle» (fig. 2).

Lord Sandwich no se interesó por lo que había dentro, sino por la ermita en sí, cuya fachada y planta dibujó (Brown, y Huxtable, 2003: 82-84). Según sus anotaciones, grabados y testigos (Álvarez de Colmenar, 1715: 339), la ermita estaba en medio una isla sin vegetación rodeada por un foso sinuoso comunicado con el estanque del Retiro por un canal navegable, el Río Grande. La ermita, de dos plantas, estaba rodeada por un cuidado jardín rehundido; y tenía en su parte trasera una casa de oficios o edificio de servicios en forma de U. En su interior, una reducida capilla central rodeada de pequeñas estancias ciegas que recibían luz de salas perimetrales mayores. Sandwich solo indica que estaban destinadas al entretenimiento.

El autor del viaje de Cosme III de Médicis a España y Portugal al siguiente año de 1668 tampoco describió las colecciones de la ermita, destacando su belleza y explicando que «estaba edificada en el centro de un delicioso jardincillo y distribuida en cómodos departamentos que dan la vuelta alrededor de la minúscula iglesia, la cual queda justamente en el centro del edificio» (Sánchez, 1927: 29).

---

6 Checa, *op. cit.*: 254-257, 321-233 y 621-682.
7 Agradezco a Raúl Martínez Arranz que me permitió localizar el texto de Muret que solo conocía por referencias.



Fig. 2. La ermita de San Antonio de los Portugueses: arriba e izquierda: L. Meunier, 1665-1668 y Anónimo, 1747, Museo de Historia, Madrid. Abajo, derecha: dibujo y notas del embajador inglés, E. Montagu, conde de Sandwich, 1667 (Brown, 2003: 84).

Muerto Felipe IV, el parque había empezado a decaer y ya no había jerónimos del cercano monasterio que se ocupasen de las ermitas.

Resuelta la crisis en 1659 con la Paz de los Pirineos, el francés solo tenía que cobrar una dote; por lo que anotó las riquezas de la ermita, indicadora del potencial económico de las Indias. El inglés y el florentino obviaron las colecciones americanas: la monarquía española estaba en horas bajas y perdía definitivamente Portugal, lo que beneficiaba a Inglaterra y debía interesar al florentino cuyo ducado era vasallo de la Corona española. No obstante Cosme III debió quedar impresionado por las colecciones mexicanas ya que encargó el conocido retrato de Moctezuma, hoy en los Uffizi de Florencia, ataviado con unos vestidos de plumas que debieron basarse en los códices y en los plumajes de la ermita.

La metáfora de América y la crisis de la monarquía

Felipe IV diseñó con Velázquez un plan expositivo de sus colecciones en los Reales Sitios, apenas estudiado, con un objetivo político: demostrar el poder de la monarquía en una época de agitaciones desintegradoras. La Torre de la Parada en el Pardo exhibía pinturas de Rubens sobre temas mitológicos y caza; Cosme de Médici habla de pinturas y esculturas en otra ermita del Retiro, y en unas salas de este palacio se exhibieron retratos y en otras colgaban pinturas exaltadoras de la Corona. El teatro, el hoy Casón del Retiro, completaba la exhibición con representaciones y escenografías musicales alegóricas; animales, algunos americanos, vivían en el parque. La ermita de San Antonio de los Portugueses formaba parte del plan general.

La historia del arte solo nombra al arquitecto de la ermita, pero no a quien la sufragó ni los motivos. La historia de la economía nos lo indica: Miguel Cortizos, un rico banquero, recaudador de tasas aduaneras de Indias, miembro del Consejo de Finanzas y de la Contaduría Mayor de Cuentas, tesorero de la Real Hacienda, consejero en el Consejo de Hacienda y Secretario del Rey. Cristiano nuevo afincado en Madrid, era descendiente de judíos españoles huidos a Portugal que regresaron al unificarse ambos reinos (Sanz, 2002). De ahí el nombre de la ermita, aunque no era el san Antonio abad y eremita que pintó Velázquez y que presidía la capilla[8], sino el lisboeta san Antonio de Padua. Junto con otros banqueros portugueses, Cortizos apoyó las relaciones hispano-portuguesas y sostuvo financieramente a la monarquía en la crisis de 1640 abasteciendo al ejército de Cataluña contra los franceses en la sublevación independentista catalana. Crisis que afectó a otras zonas y acabó con la emancipación de Portugal, motivo de la embajada de Lord Sandwich (fig. 3).

En los carnavales de 1637 se abrieron el gran estanque y los canales, celebrándose las más importantes fiestas. El 17 de febrero Cortizos patrocinó la representación de una comedia a la que asistieron los Reyes, cortesanos y monjes jerónimos que tomaron una colación en el jardín que rodeaba la ermita que, fuera de estación, estaba lleno de frutales, parras y meloneras sobre enrejados, en un paisaje artificial antitético; continuando de noche en el interior de la ermita (Redondo, 1991: 69). En 1643 (Rodríguez, 2009-2010: 142-143) hubo paseo en barca y una merienda con gran variedad de platos y bebidas ofrecidos por el conde-duque de Olivares a cincuenta generales del ejército; por la fecha, debían celebrar el fin de la guerra de Cataluña. Con estos datos es fácil entender el significado político de la ermita y sus colecciones. Era la más grande y espléndida de las ermitas que sufragó un banquero sefardí portugués reasentado en España relacionado con el comercio de Indias y ministro de hacienda que financió a la Corona evitando su desmembramiento. Situada en una isla artificial con acceso navegable, era una alegoría de América transoceánica y sus escondidas riquezas: las naturales representadas por el cuidado jardín rehundido lleno de frutos rodeado por un terreno vacío de contraste; y las riquezas artificiales representadas por las colecciones reales enviadas por los conquistadores. Por lo que se seguiría el concepto que regía en los Gabinetes, dividiendo las colecciones en *naturalia* y *artificialia*.

---

[8] La ermita más cercana era la de san Pablo.



Fig. 3. La ermita de San Antonio de los Portugueses, una isla en el Buen Retiro. Plano de Madrid, 1656 del portugués P. Teixeira, Museo de Historia, Madrid.

Atraído por la conexión del lugar con los banqueros portugueses y negociando la separación de Portugal, al embajador inglés no debía interesarle el simbolismo de la ermita una vez muertos Felipe IV y Cortizos. Los florentinos, más proclives a reducir servidumbres con la Corona, debieron ver la metáfora del conjunto como algo del pasado que tampoco les convenía subrayar. El desconocimiento del uso y nombre de muchos objetos, cosa que ya le sucedía a Pedro Mártir cuando llegaron las primeras piezas, debió jugar en desfavor de la colección: nadie se imaginaba que los penachos de plumas se llevasen en la cabeza y hasta fin de XIX se representaron como faldellines.

Proyectos inacabados en el siglo XVIII

Ya en 1668 Cosme III anotó la decadencia del palacio y jardines del Retiro. En 1700, la nueva dinastía Borbón, que no apreciaba el estilo de los Austrias sino el francés y necesitaba definir su personalidad, frecuentó poco el Retiro que estaba mal mantenido. En 1733 se reconstruyó la ermita que había sufrido un incendio (Amador, s. a.: 116). En 1760 Carlos III fundó la Real Fábrica de Porcelanas que instaló «donde estaba la Ermita de San Antonio, que ha quedado dentro del edificio» (Álvarez de Baena, 1786: 258), lo que confirman los planos de la época: la ermita quedó apenas accesible. La fábrica se levantó sobre el edificio de servicios en U que acabó rodeando la ermita. Al cegar el canal, desaparecieron isla y alegoría al continente americano. Descontextualizadas e ignoradas, las colecciones debieron quedar en la ermita junto al cuadro de San Antonio y San Pablo de Velázquez, según refleja el inventario de pinturas de 1700. El que éste figure en 1772 como trasladado del Retiro a la sacristía del nuevo Palacio Real[9], indica la existencia de nuevos proyectos que coinciden con la creación del Real Gabinete de Historia Natural en 1771.

Carlos III adquirió la colección que el criollo ecuatoriano Pedro Franco Dávila tenía en París y le nombró director del Gabinete, al que añadió el que fundó en 1752 Antonio de Ulloa, el primero en excavar arqueológicamente en América (Cabello, 2012). Al comienzo se pensó ubicar el Gabinete en el parque del Retiro. Pero se decidió construir un nuevo edificio en las proximidades de la ermita, hoy Museo del Prado, instalando provisionalmente el Gabinete en la calle Alcalá, en la Academia de Bellas Artes. Pero los cajones con piezas que traía Franco Dávila se llevaron al Retiro (Villena *et alii*, 2009: 618). Carlos III instaba a Franco Dávila para que acelerase la instalación y abriese el Gabinete; y para que redactase el catálogo, lo que no llegó a hacer. La obras de reforma comenzaron en 1773 y en marzo el Director pedía al arquitecto «una sala para armas, vestidos, instrumentos y utenciles de todos los pueblos del mundo posibles» (Villena, 2009: 634).

Descripción que parece responder a los objetos de la ermita de San Antonio.

En 12 de diciembre de 1775 Carlos III hizo una visita privada al Gabinete y el 25 envió dos lotes de piezas que «se hallaban custodiadas en el Palacio del Buen Retiro»: uno con diferentes remesas enviadas desde Perú, Tahití y la Costa Noroeste; y otro con objetos peruanos a juzgar por la descripción coincidentes con un envío del virrey del Perú; colecciones identificadas en el Museo de América[10]. No se indica el lugar del Retiro donde estaban las remesas americanas, porque debía ser obvio: en la ermita adjunta a la fábrica de porcelanas. Las colecciones recientes debieron llevarse al Gabinete ya que el conocimiento de sus orígenes y usos permitía exponer las piezas con sus respectivas etiquetas, mientras que el desconocimiento de las más antiguas debía dificultar su exhibición, posponiéndose su traslado.

---

9 Museo Prado, Inventarios Reales: 1700, vol. V, n.º 8040: 259; 1772, vol. VIII, n.º 13236: 69.
10 «Inbentario de las Alajas...», Cabello, 1989: 85-90 y 2012: 262.

Los viajeros mencionaban el Gabinete muy positivamente, destacando las colecciones minerales y animales diversos. Peyron, que viajó entre 1772 y 1773 cuando la instalación no se había completado, enumera ampliamente las colecciones de las salas de zoología y mineralogía, para solo escribir que «la sala que contiene los muebles, armas y vestidos de los diversos pueblos indios no es una de las menos curiosas. El gabinete está compuesto de doce salas de tamaño desigual; el señor de Avila se ocupa de redactar su catálogo; las dos primeras salas forman por si solas la materia de los primeros volúmenes» (García, 1962: 856).

El contraste entre la descripción de unas salas y la sola mención de otra para «armas y vestidos» y el que las obras hubiesen empezado ese mismo año, unido a que Dávila no llegase a redactar el catálogo, hace suponer que Peyron no pudo ver esta colección, sino que se limitó a plasmar lo que pensaban hacer en un futuro próximo. Tanto la petición de Franco Dávila al arquitecto como la indicación de Peyron, parecen indicar que las colecciones de vestidos y armas americanas del XVI existían en 1773. Pero no debieron trasladarse al Gabinete esperando quizá se terminasen las obras del nuevo edificio, ya que Bourgoing en 1789 (239-241) no las mencionó, señalando que el Gabinete es «un proyecto, quizá un tanto romántico, pero que ya ha empezado a ejecutarse», indicando que estaban llegando colecciones de América como la de Dombey. Franco Dávila murió ese mismo año 1789; y dos después Carlos III.

Guerra, expolio y una ópera en París sobre Cortés

Ya en 1784 el Retiro estaba abierto al público y abandonado «los edificios caen en ruinas, las fuentes secado, nada crece en los jardines» (Langle, 1784: 21). El nuevo director del Gabinete se convirtió en el agente de Godoy en Francia, ocupándose el vicedirector Clavijo de la creación de cátedras y laboratorios científicos. Cuando cayó Godoy en 1808 los ejércitos franceses entraban en Madrid y se acantonaban en el Retiro donde una parte del palacio era ya cuartel. A raíz de la batalla de Bailén, obligados a huir en julio del mismo 1808 con el nuevo rey José Bonaparte «clavaron en el Retiro y casa de la China [fábrica de porcelanas] más de 80 cañones, llevándose las vajillas y alhajas de los palacios de la capital y sitios reales que no habian sido de antemano robadas. Tomadas estas medidas, empezaron á evacuar la capital inmediatamente. Salió José [Bonaparte] el 30 […]» (Toreno, 2008: 269).

España y sus colecciones eran bien conocidas: Luciano Bonaparte había sido embajador en 1800, y antes de 1808 el anticuario Quilliet y los pintores Lebrun y su mujer Madame Vigée-Le Brun, visitaban y tomaban nota de las riquezas artísticas acompañados en algún momento por un joven Alcalá Galiano.

El 4 de diciembre del mismo 1808 Napoleón entró en Madrid por el Retiro; sus tropas avanzaron luego por el Prado y calles adyacentes contendiendo con ciudadanos que, parapetados en las casas, disparaban por las ventanas. Quedaron «muchas casas y edificios á merced del soldado extranjero, que las robó y destrozó. Tocó tan mala suerte á la escuela de mineralogía, calle del Turco [hoy Marqués de Cubas], en donde pereció una preciosísima coleccion de minerales de España y América, reunida y arreglada al cabo de años de trabajo y penosa tarea» (Toreno, *op. cit.*: 403).

Napoleón mandó fortificar el Retiro y la fábrica de porcelanas convirtiéndola en el núcleo central de una ciudadela amurallada donde «tres mil Alemanes […] puedan encerrarse en la Porcelana y resistir 10 días, enviando grandes cantidades de harina, pan y galletas "para guardar en la Porcelana" que destinó a almacén de abastos»[11].

Si aún quedaban colecciones, debió verlas. En octubre de 1812, tras la retirada francesa, el ejército inglés entró en el Retiro, rindió a sus ocupantes y, obligados a retirarse, el general Hill «desocupó los almacenes de los franceses; hizo volar la casa de la China» (Toreno, *op. cit.*: 1168)[12]. Hacía cuatro años que no quedaba nada en el Retiro (Amador, *op. cit.*: 218).

Este primer equipaje del rey José en su huida a Francia en 1808 con vajillas y alhajas saqueadas en los Reales Sitios debió afectar a las colecciones de la antigua ermita del Retiro; si no había algunas en la cercana escuela de mineralogía y quedaron destruidas. Si todavía estaban en la ermita, Napoleón las haría desalojar. Fuera por mano de José en julio o por Napoleón en diciembre, a partir de 1808 desaparecen los indicios de las colecciones de Cortés y de Pizarro, ausentes de las reseñas de viajeros; y del catálogo de 1860 de Janer de las colecciones histórico-etnográficas del Gabinete que, convertido en Museo de Ciencias, preparaba el traspaso de estos materiales al proyectado Museo Arqueológico Nacional creado en 1867 (Cabello, 1989; 2012).

Napoleón salió de España el 19 de enero de 1809 y llegó a París el 23. El 27 encargó a Spontini *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique*, una ópera propagandística bajo la supervisión de Napoleón, que le dedicó considerables e infrecuentes sumas. Se prestó una atención nunca vista a la puesta en escena que incluía cargas de caballería y un vestuario especialmente documentado, estrenándose en otoño del mismo año 1809 (Colorado, 2016: 437-439). Un atento examen de los dibujos de la guardarropía indican que el diseñador había visto objetos como los remitidos por Cortés y Pizarro (figs. 4 y 5).

Los aztecas, que vestían taparrabos y manto terciado, lucen en la ópera camisas incas y llevan penachos de plumas aztecas que cuelgan de la cintura como los bajos móviles de las armaduras romanas. Con escudos de plumas aztecas y una espada mexica, el sumo sacerdote lleva un hacha propia del Inca como la dibujada por el cronista oficial de Indias, Fernández de Oviedo, en su «Historia General y Natural de las Indias», entonces manuscrita e inédita. Es de considerar que Napoleón se llevase las colecciones que hubiese en la ermita como parte del botín de guerra y que las usase para una ópera con la que, convertido en un nuevo Cortés, justificaba la conquista de España y la dinastía Bonaparte. Su politización hizo que la obra se dejase de representar tras su caída, debiéndose modificar el libreto para su reposición.

---

11 Instrucciones, Madrid, 22 diciembre, Casse, 1854: 286, 288.

12 Situada en la actual glorieta del Ángel Caído, excavaciones arqueológicas nos restituyen las transformaciones del conjunto.

Desconocemos los daños habidos en el Gabinete en la ocupación francesa. Se conocen asaltos y expolio, aunque no se sabe su alcance debido a la ausencia de catálogos. Solo conocemos el cuidado inventario que hizo Mociño con los vasos que José envió a París para el museo de Napoleón, que fueron devueltos tras el congreso de Viena y llevados al Museo del Prado[13].





Fig. 4. Vestidos para la ópera *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*: Láms. 5 y 4, dibujos de F-G. Ménageot, 1809, Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra, D216-2 (19-25) Gallica.

13 Archivo Museo de Ciencias, Ref. 25-1816; Exp. 619-1839.



Fig. 5. Compárese el hacha del Inca que dibuja G. Fernández de Oviedo, cronista oficial de Indias, en su *Historia General y Natural de las Indias [siglo XVI]* (Real Biblioteca, Madrid, II/3042) con el hacha del pontífice máximo mexicano de la ópera napoleónica *Fernand Cortez*, (Bibliothèque Nationale de France).

Emergen en el siglo XIX piezas enviadas por Cortés

Algunos museos europeos tienen piezas aztecas o mixtecas que se suponen enviadas por Cortés en el XVI. Ya mencionamos algunos objetos cuya historia, con algunas lagunas, se remonta a los Habsburgos españoles y a sus familiares austriacos o que tuvieron estrecha relación con ellos; o bien se relacionan con la Iglesia de Roma, como los papas Médicis o

Farnesio, emparentados a su vez con los Austrias. Son objetos con plumas, unos de factura azteca, como el penacho de Moctezuma o la rodela de plumas de Ahuízotl y alguno con incrustaciones de turquesa, en Viena y Stuttgart; y códices y objetos de plumas con imágenes cristianas en Roma y el Escorial, con algunos ejemplares dispersos[14].



Fig. 6. Museos con colecciones mexicanas del XVI emergidas en el siglo XIX. Izquierda: Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini», Roma, máscara. Centro: British Museum, Londres, máscara y cuchillo. Derecha: National Museum of Denmark, Copenhague, máscara.

El segundo grupo emerge en el XIX sin datos anteriores sobre sus orígenes. Son de madera con mosaico de turquesas la mayoría. Están en el Museo Británico, el Museo Nacional de Dinamarca y en el Museo Etnográfico Luigi Pigorini de Roma; aunque ya vimos que recientes investigaciones (Laurencich, *op. cit.*) han identificado algunas de las piezas del museo Pigorini como regalos hechos en 1533 al papa, que quedaron en Bolonia. Sin plumas, todas son piezas con una cierta solidez que ha contribuido a su preservación. Tienen unas características un tanto especiales que hacen pensar que no fueron hechas para ser usadas sino que fueron encargadas o seleccionadas por Cortés para ser enviadas a España y contempladas como maravillas de las tierras que había conquistado. Es difícil entender el uso de algunas: el casco del British no encaja con lo conocido; las máscaras con los ojos cerrados no son de uso y en arqueología suelen aparecer como máscaras funerarias. Su iconografía es repetitiva, centrándose en cabezas humanas que salen de

14 Como la *Misa de San Gregorio*, cuadro de plumas fechado en 1539, dedicado a Paulo III, el papa Alejandro Farnesio; Musée des Jacobins, Auch. O las dos aras de obsidiana de la catedral de Lugo, recientemente catalogadas por Carolina Casal como aztecas.

fauces de serpientes, u hombres asociados a serpientes y tocados de plumas; es decir una versión de Quetzalcóatl, la divinidad con la que Moctezuma identificó a Cortés, en una iconografía poco habitual (fig. 6). En estas piezas se mezclan de forma inofensiva rasgos humanos con los de serpientes, algunas con una larga y poco habitual lengua curva. Resulta raro labrar en mosaico de turquesa un tocado de plumas sobre una cabeza como vemos en el Museo de Copenhague que, de haber pertenecido a una divinidad indígena, tendría un tocado de papel pintado o de plumas. En ninguno de los objetos aparecen los seres, horrendos a ojos europeos, propios de la iconografía azteca, como vemos en las esculturas de la despedazada *Coyolxahuqui* o la *Coatlicue* con dos serpientes por cabeza, collar con manos, calaveras y corazones sacrificados y falda de reptiles, ambas sepultadas en la gran plaza del Zócalo entre los escombros de los templos aztecas derruidos por Cortés. Las conservadas, parecen piezas destinadas a ser exhibidas en Europa y no a ser usadas por los sacerdotes aztecas en sus ritos. Se asimilan a la iconografía preexistente azteca, pero sin la supervisión de sacerdotes o entendidos indígenas, pareciendo haber sido fabricadas bajo la dirección y revisión de Cortés que debió favorecer las partes de las historias y rituales que más le convenían y más acordes con la mentalidad religiosa del cristianismo. Quizá por ello los especialistas no han encontrado en estas piezas una ilustración tan clara y acorde con el pensamiento y religión aztecas como lo son otras piezas arqueológicas de manufactura azteca tardía.

Una hipótesis

El British Museum ha publicado un completo estudio sobre los orígenes del mayor grupo de piezas, las hechas con mosaico de turquesa (Caygill, 2012); colgando todos los datos en su colección online «The turquoise mosaics». La aparición de objetos mexicanos del XVI a mediados del XIX parece estar relacionada con la completa desaparición de las colecciones americanas de la Corona española, lo que nos ha inducido a estudiar esta hipótesis. Los botines de las guerras napoleónicas generaron desde el primer momento un amplio mercado con todo tipo de marchantes y coleccionistas. Como ejemplo, Edmund Bourke, embajador de Dinamarca en España en época francesa entre 1808 y 1811, a quien la Junta de Cádiz (1811: 201) acusaba de huir con José Bonaparte en 1808. Siendo embajador en Londres vendió en 1819 al príncipe Esterházy 22 pinturas españolas y poco después, en París, otras 24 que, adquiridas en 1870 por el Estado, están hoy en el Museo de Bellas Artes de Budapest (Lantos, 2017: 25; Stampa, 2011: 340).

Las piezas del Museo Británico fueron coleccionadas en diferentes momentos del siglo XIX por Henry Christy y por Augustus Franks y luego donadas al Museo en 1860 y 1870 respectivamente. Dos de las tres piezas legadas por Christy, un cuchillo y una máscara, las compró éste en la década de 1830 en Londres a B. Hertz que dijo provenían de una celebrada colección de Florencia cuyo nombre no aportó; y que el cuchillo lo había comprado a Mr. Pratts que lo había adquirido en Venecia. La tercera, una calavera con turquesas, la adquirió en Brujas proveniente de una colección subastada en 1844.



Fig. 7. La colección Mosaico de Turquesa, donaciones de Christy (arriba) y Franks. British Museum.

Por su parte, Franks había comprado a W. Adams un escudo y una cabeza de animal, aparentemente mango de espejo, que dijo provenían del norte de Italia; y una máscara llamada de Tláloc, que Leman había comprado en Paris al conde A. N. Demidov, príncipe de San Donato. Más tarde Franks, que era conservador del British, compró para el Museo un casco a T. Bateman, que lo obtuvo del prestamista Chaffers que lo adquirió en París en 1854. Una serpiente de dos cabezas que estuvo en Roma, era propiedad de la duquesa Massimo (fig. 7).

Exceptuando la calavera de Brujas, el resto de las piezas parecen provenir de Italia; y excepto una de Roma, las demás de Florencia o su entorno, ya que el norte de Italia de entonces llegaba hasta los Estados Pontificios. Incluso la máscara de Tláloc adquirida a en Paris a Demidov está en relación con Florencia, ya que éste era un rico conde ruso bonapartista, coleccionista, con residencia en Florencia y París que casó con Matilde Bonaparte, hija de Jerónimo rey de Westfalia que vivía también en Florencia; separados, ambos cónyuges vivieron, al igual que Jerónimo, en el París de Napoleón III, primo de Matilde.

La máscara y el cuchillo de una «famosa colección de Florencia», adquiridos por el marchante hacia 1830, podía tener el mismo origen Demidov. Aunque entonces vivían en Florencia los exreyes Jerónimo y Luis Bonaparte; y Julia mujer de José y, en sus últimos años, el mismo exrey José, cuya colección era famosa[15]. En Roma vivía el resto de la familia Bonaparte, emparentada con las más importantes familias romanas, incluyendo a una hija de José casada con un hijo de Luciano, dueño de una importante colección con la que comerció.

Aunque no deja de ser una hipótesis de difícil comprobación, es cierto que una parte de las piezas mexicanas enviadas en el siglo XVI a España aparecieron en el siglo XIX tras la invasión y expolio franceses en el reinado de José I Bonaparte; careciendo de una historia trazable como sucede al otro grupo de piezas. París y Londres fueron entonces los centros del comercio de antigüedades generados por el expolio de las guerras napoleónicas.

Una profundización en los orígenes de algunos objetos y en la documentación de la familia Bonaparte y en la historia danesa de la época, podría aclarar algunos aspectos.

Bibliografía

Álvarez de Baena, J. A. (1786): *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*. Madrid: Antonio de Sancha.

Álvarez de Colmenar, J. (1715): *Les delices de l'Espagne & du Portugal*. Leide: Chez Pierre Vander A., 6 V.

Amador de los Ríos, R. (s. a., *ca*. 1880): «El antiguo palacio del Buen Retiro, según el plano de 1656 que se conserva en el Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca Nacional: Ensayo histórico», *Museo Español de Antigüedades*, t. XI, pp. 175-219.

Brown, J., y Huxtable Elliott, J. (2003): *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV.* New Haven & London: Yale University Press.

[Bourgoing] (1789): *Nouveau voyage en Espagne*. Paris : Chez Regnault.

Cabello Carro, P. (1989): *Coleccionismo Americano indígena en la España del siglo* XVIII. Madrid: Eds. de Cultura Hispánica.

– (1994): «Los inventarios de objetos incas pertenecientes a Carlos V: Estudio de la colección, traducción y transcripción de los documentos», *Anales del Museo de América,* n.º 2.

– (2012): «La arqueología ilustrada en el Nuevo Mundo», *De Pompeya al Nuevo Mundo. La Corona española y la arqueología en el siglo* XVIII. Edición de M. Almagro-Gorbea y J. Maier. Madrid: Real Academia de la Historia-Patrimonio Nacional, pp. 255-279.

Casse du, A. (1854), *Mémoires et correspondance politique et militaire du Roi Joseph*. Vol. 5. Paris: Ed. Perrotin.

Caygill, M. (2012): «Henry Christy, A. Franks and the British Museum's turquoise mosaics», *Turquoise in Mexico and North America: Science, conservation, culture and collections*. Edición de J. C. H. King, Max Carocci, Caroline Cartwrigh, Colin McEwan y Rebecca Stacey. Plymouth: Archetype Publications, pp. 183-195.

Colorado, A. (2016): *Fuentes historiográficas de tres óperas del Siglo de Las Luces sobre la Conquista de México* [en línea], Repositori UPF, Barcelona, 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/378339>.

15 Exiliado en Estados Unidos, en 1832 se trasladó a Londres hasta que pudo residir en Florencia, donde viajeros como Montulé se refieren a él de manera indirecta pero evidente.

Checa Cremades, F. (dir.) *et alii* (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial.* V. I. Madrid: Fernando Villaverde Eds.

Feest, C. (1990): «Vienna's mexican treasures Aztec, Mixtec, and Tarascan Works from 16th Century Austrian Collections», Reprinted from: *Archiv für Völkerkunde*, 44.

Foronda y Aguilera, M. de (1914): *Estancias y viajes del emperador Carlos V* [en línea], Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/estancias-y-viajes-del-emperador-carlos-v-desde-el-dia-de-su-nacimiento-hasta-el-de-su-muerte/>.

Junta Central Suprema Gubernativa del Reino (1811): *Exposición que hacen a las Cortes Generales y Extraordinarias de la Nación española los individuos que compusieron la …*, Cádiz: Imprenta del Estado Mayor General.

[Langle, J. M. J. Fleuriot de] (1784): *Voyage de Figaro en Espagne*. Saint Malo.

Lantos, A. (2017): «Historia de las relaciones históricas entre España y Hungría y de la formación de la colección de pintura española del Museo de Bellas Artes de Budapest». *Obras maestras de Budapest*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 21-27.

Laurencich-Minelli, L. (2011): «From the New World to Bologna, 1533. A gift for Pope Clement VII and Bolognese collections of the sixteenth and seventeenth centuries», *Journal of the History of Collections*, vol. 24-2, july, pp. 145-158.

Mártir de Anglería, P. (1990): *Cartas sobre el Nuevo Mundo.* Trad. J. Bauzano, Madrid: Eds. Polifemo.

Muret, J. (1874): «Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667», en Morel-Fatio, A. «Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret, attaché à l'ambassade de George d'Aubusson , archevêque d'Embrun», *Le Cabinet Historique*, 25e année, 2e Série, t. 3, Paris, pp. 97-128; 193-238.

Peyron, J. F. (1962): «Nuevo viaje en España hecho en 1772 y 1773», J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* t. III, siglo xviii. Madrid: Aguilar, pp. 719-1070.

Rodríguez G. de Ceballos, A. (2009-2010): «Velázquez y las ermitas del Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano», *Atrio*, n.os 15-16, pp. 135-148.

Redondo, A. (1991): «Sociabilités et solidarités / égrégations festives: carnaval aristocratique et carnaval populaire à Madrid vers la milieu du xvii e siècle», R. Carrasco, *Solidarités et sociabilités en Espagne: xvie-xxe siècles*. Paris, pp. 63-78.

Russo, A. (2011): «Cortés's objects and the idea of New Spain Inventories as spatial narratives», *Journal of the History of Collections*, vol. 23, n.º 2, pp. 229-252.

Sánchez Rivero, Á. (ed.) (1927): *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia*. Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Vol. 1. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Sanz Ayán, C. (2002): «Consolidación y destrucción de los patrimonios financieros en la Edad Moderna: Los Cortizos (1630-1715)», *Fortuna y negocios. La formación y gestión de los grandes patrimonios (ss. xvi-xx)*. Edición de H. Casado Alonso y R. Robledo. Valladolid, pp. 63-88.

Stampa Piñeiro, L. (2011): *Pólvora, plata y boleros Memorias de embajadas, saqueos y pasatiempos relatados por testigos y combatientes de la Guerra de la Independencia 1808-1814*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Toreno, conde de (2008 [1835]: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Villena, M.; Almazán, J. S.; Muñoz, J., y Yagüe, F. (2009): *El Gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del siglo de las luces. Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las Producciones Marinas del Real Gabinete, 1745-1815*. Madrid: CSIC.

La Sala Cerralbo del Museo Arqueológico Nacional. El sueño irrealizable de Enrique de Aguilera y Gamboa

The Cerralbo room of the Museo Arqueológico Nacional. The impossible dream of Enrique de Aguilera y Gamboa

Gabriel Bartolomé Bellón (gabrielbartolomebellon@gmail.com)

Resumen: El marqués de Cerralbo financió durante los últimos años de su vida una febril actividad arqueológica que le permitió crear una inmensa colección privada. En 1911 anunció su donación al Museo Arqueológico Nacional, sin embargo, los problemas que surgieron para financiar las infraestructuras que debían alojar las piezas en el Museo, motivaron que los materiales no se montasen hasta la década de 1930. Debido al fallecimiento de Cerralbo, Juan Cabré Aguiló fue el encargado de instalar la colección en el Museo. El estallido de la Guerra Civil obligó a desmontar la Sala Cerralbo y a embalar sus materiales que se depositaron en el refugio creado en la Sala Egipcia. Tras el conflicto, la sala no volvió a instalarse. Los sucesivos montajes que ha tenido el Museo han roto la cohesión de la colección. Sus piezas se han incorporado al recorrido expositivo general, exponiéndose junto al resto de fondos del Museo.

Palabras clave: Arqueología. Historiografía. Museografía. Colección. Cabré. Mélida. Amador de los Ríos. Marqués.

Abstract: During the last years of his life Cerralbo Marquis financed a feverish archaeological activity that allowed him to create an immense private collection. In 1911 he announced his donation to the Museo Arqueológico Nacional. However, some problems arose when financing the infrastructures dedicated to allocate the pieces in the Museum. As a consequence, the materials were not assembled until the 1930s. Due to the death of Cerralbo, Juan Cabré Aguiló was in charge of installing the collection in the Museum. The outbreak of the Civil War forced to dismantle Cerralbo Marquess Room and to pack its materials and deposit them in the shelter created in the Egyptian Room. After the conflict, the Room had not been settled again. The cohesion of the Collection has been broken by the several assemblies performed in the Museum. Its pieces have been incorporated into the general exhibition and they are now exposed along with the rest of the Museum's funds.

Keywords: Historiography. Museography. Collection. Cabré. Mélida. Amador de los Ríos. Marquis.

Durante los últimos años de su vida, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, financió una febril actividad arqueológica centrada en el territorio de la antigua diócesis de Sigüenza[1]. Las buenas relaciones que trabó Cerralbo con Toribio de Minguella y Arnedo, obispo de Sigüenza (Barril, 2004: 189 y 2016: 124), le permitieron crear, con su beneplácito, un entramado clientelar que amparaba a un buen número de párrocos rurales de dicha diócesis. Esta red se fundamentaba en dos contrapesos. Por una parte, en el interés intelectual que los trabajos del Marqués generaban en los párrocos de estos municipios, que acababa despertando en ellos una verdadera afición o adicción[2]. Por otra, Cerralbo, periódicamente, enviaba a los curas «sobres monedero» bajo el concepto de pago para misas (44.27, AHMC). En la práctica, estos pagos constituían buena parte del sueldo de los párrocos y del presupuesto de las iglesias, lo que motivaba que éstos adoptasen una actitud de gratitud con el Marqués que les empujaba a mantener activos sus trabajos arqueológicos, al servicio siempre de su protector. Además, los sacerdotes eran personas cercanas y de confianza de la práctica totalidad de los lugareños, lo que facilitaba que obtuviesen de ellos cualquier referencia a los hallazgos casuales que estos llevasen a cabo al desempeñar sus quehaceres diarios en el campo. Así, Cerralbo se valía de la red clientelar tejida en la diócesis de Sigüenza para localizar nuevos yacimientos.

La génesis de la colección arqueológica de Aguilera y Gamboa debe encuadrarse en el marco legal creado por la promulgación de la Ley de Excavaciones de 1911[3]. Ésta contemplaba la posibilidad de que los particulares realizasen excavaciones arqueológicas, previa solicitud del pertinente permiso al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (I. P. y BB. AA.)[4]. Por otra parte, concedía a los arqueólogos españoles la propiedad de los objetos descubiertos en sus excavaciones.

La revisión que realizamos en 2015 de los yacimientos de la colección Cerralbo nos aportó un total de 205 yacimientos enclavados en 103 pueblos de las provincias de Guadalajara, Segovia, Soria y Zaragoza[5]. Debemos entender que se incluyen materiales obtenidos tanto de excavaciones intensivas como de prospecciones superficiales y también materiales donados o vendidos por lugareños. La práctica totalidad de las excavaciones se sitúan dentro de la antigua diócesis de Sigüenza. La red clientelar que Cerralbo había tejido facilitaba y promovía que así fuese. Dentro de la misma, los yacimientos se concentran en torno a seis regiones geográficas diferenciadas: Alto Jalón, Alto Tajo-Alto Tajuña, Alto Henares, Cañada de Retortillo a Tiermes (Tierra de Caracena), Ayllón y Sepúlveda-Hoces del Duratón. Esto ilustra que la red clientelar de Aguilera y Gamboa se organizaba en torno a sus más cercanos colaboradores y a los destinos de estos párrocos (figs. 1 y 2).

---

1 Antes de que su territorio se circunscribiera a la actual provincia de Guadalajara en 1959, la diócesis seguntina comprendía tierras de las provincias de Guadalajara, Segovia, Soria y Zaragoza.

2 «[…] si podemos con el tiempo, después de cumplir con nuestros deberes, tener honesto y solaz esparcimiento, en presenciar nuevas excavaciones, investigadas por ese anhelo y aun avidez, que uno siente por encontrar nuevas cosas», 42.22, AHMC

3 Con anterioridad a la misma existía una permisividad mayor frente a las intervenciones arqueológicas.

4 *Gaceta*, 191: 95 y 96.

5 Bartolomé, 2015: 20-23 y I-XXXVI.

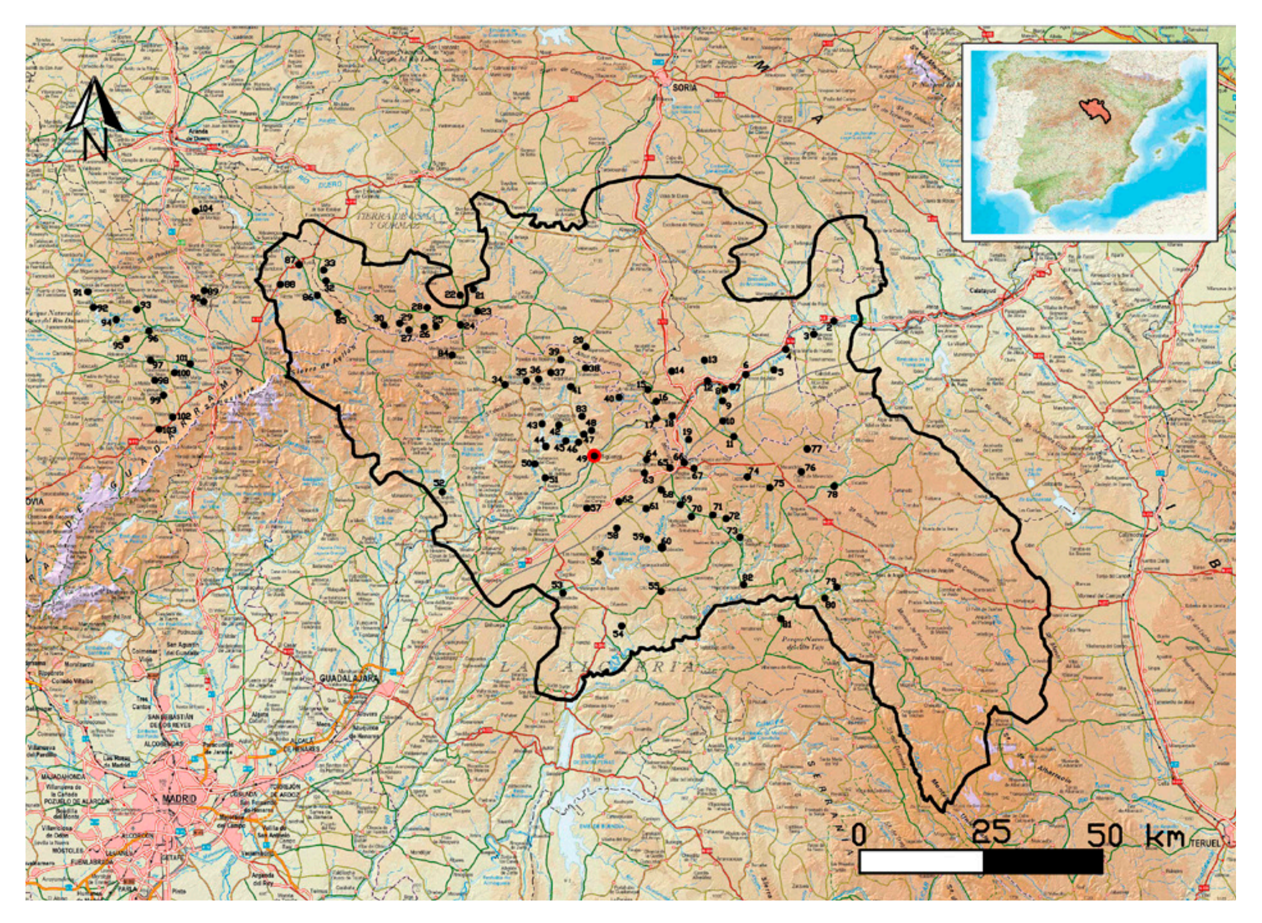


Fig. 1. Antigua diócesis de Sigüenza y yacimientos adscritos a la Colección Cerralbo.

Donación e ingreso de la colección

El sábado 17 de junio de 1911, en la sesión vespertina del Senado que debatió las enmiendas al proyecto de «Ley de Excavaciones de 1911», Enrique de Aguilera y Gamboa anunció públicamente su intención de donar su colección paleontológica y arqueológica a los Museos Nacionales de Ciencias Naturales (MNCN) y de Arqueología (MAN): «[…] no ha habido nada más lejos de mi ánimo que buscar algún beneficio para mis excavaciones, […] y desde hace tres años[6], adelantándome a este propósito del señor Ministro, de enriquecer en Museos y en colecciones la dotación artística y arqueológica de la Patria, tengo convenido con los directores de los Museos la manera de hacer donación al Estado de todas mis colecciones arqueológicas logradas hasta el día en mis excavaciones, las cuales son de gran valor […] Para esto yo fijo dos solas condiciones, y es que se expongan con la estimación que digan los sabios españoles, y que […] se destine una sala especial para ellas, y que allí se ponga mi nombre, no con otro deseo ni con otra aspiración, sino con la de demostrar mi grande, mi vivísimo afán por servir, aunque modestamente, a la ciencia y mi entusiasta amor a mi patria […]» (Diario, 1911: 888).

6 No hemos podido encontrar ningún documento que corrobore este punto ni en el archivo del MAN ni en el del Museo Cerralbo.

Pueblo	Provincia	Nº de yacimientos	Nº Mapa	Pueblo	Provincia	Nº de yacimientos	Nº Mapa	Pueblo	Provincia	Nº de yacimientos	Nº Mapa
Abánades	Guadalajara		60	Río Salido	Guadalajara	1	44	Río Blanco	Soria	2	8
Aguilar de Anguita	Guadalajara	10	67	Ruguilla	Guadalajara	1-2	54	Santa María de Huerta	Soria	2	4
Alcolea de las Peñas	Guadalajara	4	36	San Andrés del Congosto	Guadalajara	1	52	Sauquillo de Paredes	Soria	2	22
Alcolea del Pinar	Guadalajara	5	65	Santamera	Guadalajara	1	43	Somaén	Soria	2	7
Algora	Guadalajara	2	57	Sauca	Guadalajara	3	63	Sotillo de Caracena	Soria	1	30
Atienza	Guadalajara	2	34	Sigüenza	Guadalajara	1	49	Tarancueña	Soria		28
Canredondo	Guadalajara	1	55	Tordelrábano	Guadalajara	3	37	Torralba del Moral	Soria	1	17
Carabias	Guadalajara	1	45	Torete	Guadalajara	1	79	Torrevicente	Soria	4	23
Cinco Villas	Guadalajara		35	Tortonda	Guadalajara		61	Urex de Medinaceli	Soria	1	10
Ciruelos del Pinar	Guadalajara	1	75	Turmiel	Guadalajara	2-3	78	Valladares	Soria	2	13
Clares	Guadalajara	1	76	Ures	Guadalajara		47	Valvenedizo	Soria	2	26
Codes	Guadalajara	1	77	Valdelcubo	Guadalajara	1	38	Velilla de Medinaceli	Soria	1	9
Cuevas Labradas	Guadalajara	5-7	80	Valderrebollo	Guadalajara	1	53	Ariza	Segovia	1	2
El Atance	Guadalajara	2	44	Viana de Jadraque	Guadalajara		51	Monreal de Ariza	Segovia	7	3
El Sotillo	Guadalajara	1	56	Villarejo de Medina	Guadalajara	1	72	Ayllón	Segovia	1	87
Estriégana	Guadalajara	1	64	Villaverde del Ducado	Guadalajara	2	68	Aldeanueva del Campanario	Segovia	1	90
Garbajosa	Guadalajara	2-3	66	Zaorejas	Guadalajara	1	81	Arcones	Segovia	1	103
Hijes	Guadalajara	1	84	Abanco	Soria	2	21	Burgomillodo	Segovia	3	92
Hortezuela de Océn	Guadalajara	1	70	Alpanseque	Soria	2	20	Castrillo de Sepúlveda	Segovia	2	93
Huérmeces del Cerro	Guadalajara	1-2	50	Ambrona	Soria	2	16	Castroserna de Abajo	Segovia	1	98
Huerta Hernando	Guadalajara	1	82	Arcos de Jalón	Soria	3	6	Castroserna de Arriba	Segovia	1	99
La Olmeda de Jadraque	Guadalajara	3	42	Beltejar	Soria	1	14	Carrascal del Río	Segovia	3	91
La Torresaviñán	Guadalajara	1-2	62	Benamira	Soria	1	19	Duruelo	Segovia	1	101
Luzaga	Guadalajara	2	69	Castro	Soria	5	25	Grajera	Segovia		89
Luzón	Guadalajara	2	74	Cuevas de Ayllón	Soria	2	32	Estebanvela	Segovia	1	86
Navalpotro	Guadalajara		58	Fuencaliente de Medinaceli	Soria	2	18	Prádena	Segovia	1	102
Olmedillas	Guadalajara	1	40	Jubera	Soria	1	12	Saldaña	Segovia	1	88
Padilla del Ducado	Guadalajara	2	71	Layna	Soria	2	11	Santa Marta del Cerro	Segovia	1-2	100
Palazuelos	Guadalajara	1	46	Ligos	Soria	1	33	Santibáñez de Ayllón	Segovia		85
Paredes	Guadalajara		39	Manzanares	Soria	1	29	Sepúlveda	Segovia	3	96
Pozancos	Guadalajara	1	48	Miño de Medinaceli	Soria	1	15	Valdevacas de Montejo	Segovia	2	104
Renales	Guadalajara	4-5	59	Montuenga de Soria	Soria	5	5	Villafranca (Condado de Castilnovo)	Segovia	1	97
Riba de Saelices	Guadalajara	1	73	Peralejo de los Escuderos	Soria		27	Villaseca	Segovia	5	94
Riba de Santiuste	Guadalajara	1	41	Retortillo de Soria	Soria	3-4	24	Villar de Sobrepeña	Segovia	1	95

Fig. 2. Tabla de sistematización de los pueblos vinculados a la colección Cerralbo.

Tras el anuncio en el Senado comenzaron las gestiones para llevar a buen puerto la donación. A principios del otoño de 1912, en una carta enviada al párroco Justo Juberías, Cerralbo se mostraba optimista respecto al pronto ingreso de las piezas en el MAN: «Yo pienso en ir desde aquí [París] a Huerta [Santa María de Huerta, Soria], en donde estaré unos diez días para recoger todo lo que se haya sacado en las excavaciones […] y dejarlo todo ordenado y expuesto en los museos que formo en Huerta hasta que este año se pueda trasladar todo lo más importante a los Museos Nacionales de Madrid […]» (44.37, AHMC).

Sin embargo, pronto vio frustradas sus esperanzas de que el asunto llegase a una rápida resolución.

Con el objetivo de oficializar la cesión, el 11 de julio de 1914, Enrique de Aguilera y Gamboa envió una instancia al Ministerio de I. P. y BB. AA. solicitando formalmente que el Estado aceptase la donación de su colección arqueológica y paleontológica con destino al MAN y al Museo Nacional de Ciencias Naturales respectivamente[7]. El documento incluía doce condiciones impuestas por Cerralbo para que la donación siguiese adelante. Cuando el 9 de febrero de 1915 se publicó la Real Orden por la cual el Estado aceptaba la donación de las colecciones, se transcribieron en la misma, una por una las doce condiciones de Cerralbo, obviando las objeciones que Amador de los Ríos, director del MAN entre los años 1912 y 1915, había manifestado al Subsecretario de I. P. (exps. 1914/53 y 1915/15. MAN).

A pesar de la aprobación de la R. O. la colección no estaba más cerca de ingresar en el Museo que años atrás. Las condiciones que había impuesto Cerralbo iban a conllevar a largo plazo la paralización de la donación. La tercera condición estipulaba que la colocación de las piezas se haría bajo su criterio y dirección. Por su parte, la décima establecía que el Estado debía hacerse cargo de la totalidad de los gastos referentes a la instalación de los materiales en la sala del Museo. De esta forma, el MAN o, en su defecto, el Ministerio de I. P. y BB. AA. debía hacerse cargo de los costes de adecuación de una o varias salas y de la construcción de las vitrinas que debían albergar las piezas según los preceptos de Cerralbo. Es importante tener en cuenta que el Museo carecía de los fondos necesarios para afrontar cualquier gasto extraordinario, pues contaba con un presupuesto anual de tres mil pesetas[8], exiguo incluso para hacer frente a los gastos ordinarios de la institución. Por tanto, tuvo que recurrir de forma reiterada al Ministerio de I. P. y BB. AA. para afrontar los importantes gastos que iba a suponer el ingreso de la colección Cerralbo.

En 1912 comenzaron las gestiones para habilitar el espacio necesario para exponer las piezas y construir las vitrinas que las iban a alojar (exp. 1912/59 MAN). El 8 de julio, Amador de los Ríos envió una carta al Ministerio solicitando la concesión de dos salas para

---

7 Cerralbo se reservaba el derecho a donar las piezas repetidas a los museos provinciales en cuyos territorios se hubiesen hallado. Solamente tenemos constancia de materiales de Cerralbo en el Museo Numantino de Soria. En marzo de 1918 ingresaron 68 piezas de Torralba del Moral. Se trata de restos paleontológicos y útiles líticos adscritos al Paleolítico Inferior. Agradecemos a María Ángeles Arlegui Sánchez que nos proporcionase esta información.

8 El Museo contó con un presupuesto ordinario de tres mil pesetas hasta que en el año 1916 ascendió a seis mil pesetas (Álvarez, 1925: 10).

la conservación y exposición de las piezas de la colección Cerralbo. El Ministerio se mostró receptivo y en carta de 23 de julio encargó a Ricardo García Guereta, arquitecto del Palacio de la Biblioteca y de los Museos Nacionales, la realización de un proyecto de obras para la adaptación de un local que albergara la colección del Marqués (exp. 1912/64 MAN).

En los meses siguientes, el proceso siguió su curso y a principios de enero se reunieron Cerralbo, Amador de los Ríos y García Guereta para resolver las últimas dudas respecto a la instalación de la colección de cara a la redacción definitiva del proyecto de obras (42.5, AHMC). Éstas incluyeron la reforma de una serie de salas de la planta principal, consistente en la reubicación de sus colecciones, la retirada de la ornamentación antigua y su posterior enlucido. Aprovechando las obras se decidió trasladar las colecciones de prehistoria española y de antigüedades ibéricas desde la planta baja a la planta principal del Museo, modificando el recorrido expositivo (exp. 1913/13 MAN) (fig. 3).

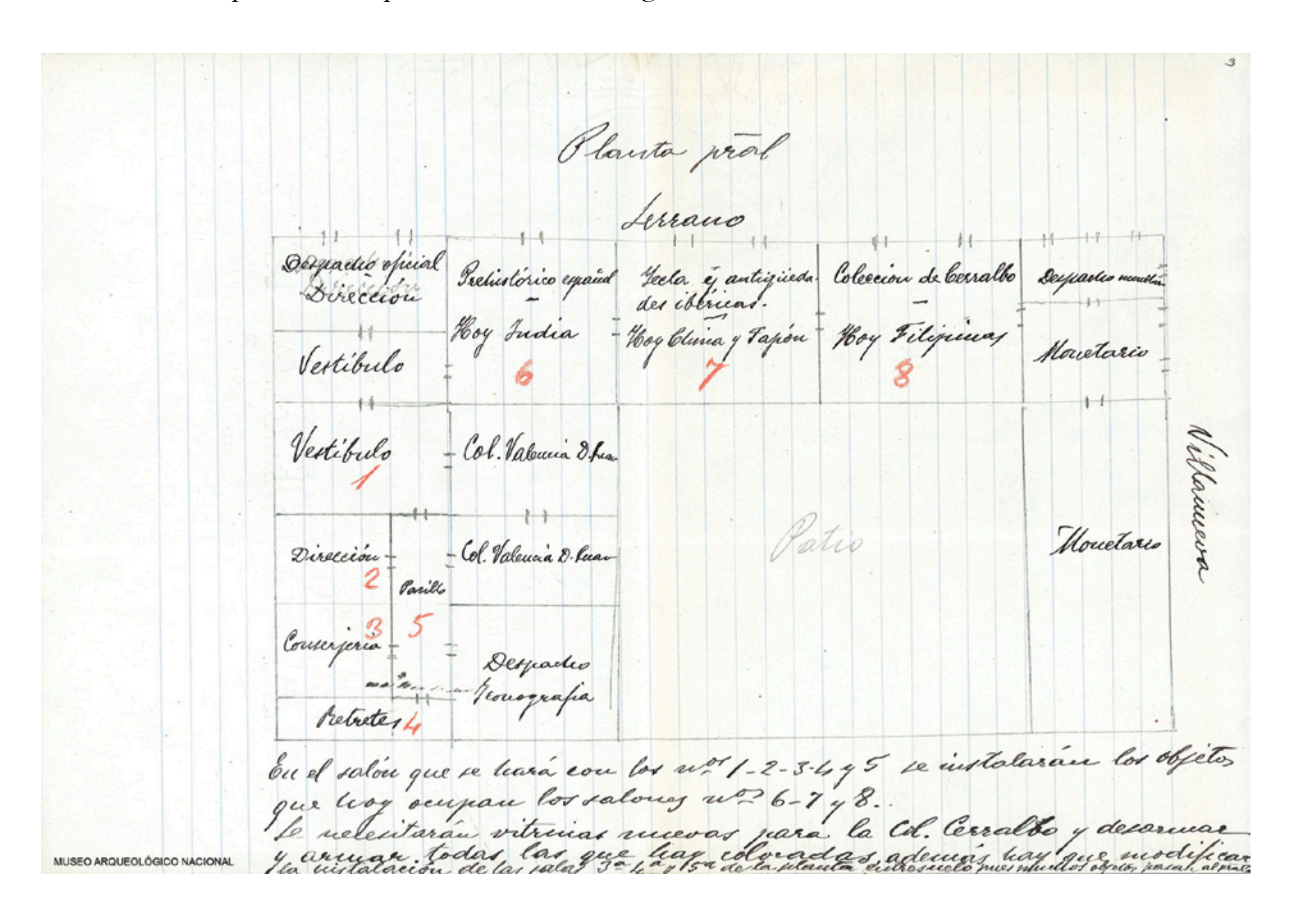


Fig. 3. Plano del proyecto de distribución de las colecciones en el ala sur de la planta principal (exp. 1913/13 MAN).

Por Real Orden de 3 de julio de 1913 se aprobaron, por el sistema de administración, las obras, de las que se excluyó la construcción de las vitrinas: «[…] y que en la memoria del citado proyecto [presupuesto de 26 de julio de 1913] se decía que era necesario construir vitrinas nuevas […], pero que no se presupuestaban hasta que bien conocidos los objetos que integran esa colección y hecha su distribución se supiese la forma y las dimensiones que deberían tener las repetidas vitrinas» (exp. 1913/13 MAN).

Esta coherente decisión se convirtió en el principal escollo para el ingreso de la colección.

Las obras de adecuación de la Sala Cerralbo estaban ya concluidas a finales de la primavera de 1914 (exp. 1944/45, MAN), faltaba solamente oficializar la donación, lo que ocurrió, como hemos explicado, pocos meses después, y proceder a la construcción de las vitrinas.

Cuando Amador de los Ríos escribió al Ministerio solicitando la aprobación de un presupuesto extraordinario para su construcción, la subsecretaría de construcciones civiles contestó en carta de 29 de diciembre de 1913 encargando a García Guereta que elaborase dicho proyecto, pero advirtiéndole de que su aprobación sería muy complicada «[…] pues agotados los créditos del presupuesto [de reforma de las salas], sería difícil la realización de la obra solicitada, en el caso de que su importe ascendiese a cantidad de alguna importancia» (exp. 1913/13 MAN).

Al Ministerio le parecía desproporcionado conceder un segundo presupuesto extraordinario para la habilitación de la Sala Cerralbo en tan breve periodo de tiempo. Finalmente, ante las escasas perspectivas de que el proyecto saliese adelante, éste no se llegó a redactar.

El 6 de marzo de 1915, tras promulgarse la R. O. que oficializaba la donación, Aguilera y Gamboa escribió a Amador de los Ríos para interesarse, de acuerdo a las cláusulas 10.ª y 12.ª de la donación, sobre si el Museo disponía de los fondos necesarios para afrontar el traslado de las piezas desde Santa María de Huerta a Madrid y su posterior instalación en nuevas vitrinas, y, de no ser así, le instaba a escribir al ministro de I. P. y BB. AA. solicitándole los medios necesarios para llevar a buen puerto la donación (exp. 1915/15, MAN). Ese mismo día, Amador de los Ríos escribió al ministro informándole de la petición de Cerralbo. Ante la perspectiva de que el Ministerio no facilitase la financiación necesaria, el día 11 del mismo mes Amador de los Ríos propuso a Cerralbo instalar provisionalmente las piezas arqueológicas en viejas vitrinas del Museo. Sin embargo, Cerralbo rechazó esta solución provisional reafirmándose en su idea de bloquear la entrega de las piezas hasta que estuviesen construidas las vitrinas que él había concebido. Justificó su decisión afirmando que «[…] en España suele quedar en permanente lo que se ha pensado como provisional» (*Ibídem*). Se trataba de una forma de presionar a la dirección del Museo y al Ministerio para lograr la financiación para las vitrinas. De hecho, dos meses más tarde, ante el silencio administrativo del Ministerio, Amador de los Ríos escribió nuevamente al ministro recordándole que la donación estaba bloqueada hasta que se proporcionasen los medios suficientes para hacer frente al traslado e instalación de la colección.

El 4 de marzo de 1916 José Ramón Mélida Alinari sustituyó a Rodrigo Amador de los Ríos en la dirección del MAN. A partir de esta fecha y hasta el año 1930 fue él quien hubo de hacer frente al rompecabezas que suponía gestionar el ingreso de la colección Cerralbo.

A pesar de algunas noticias contradictorias[9], parece ser que el presupuesto de las vitrinas no fue redactado hasta el 28 de octubre de 1916, gracias a las presiones que ejerció Mélida sobre el Ministerio y sobre el arquitecto del edificio García Guereta (exp. 1916/76 MAN). Ascendió a un montante total de 98 483,70 pts., por once vitrinas con zócalos y cajones de madera, armados de hierro y cierres y entrepaños de vidrio y lunas (exp. 1918/3 MAN). Esta cifra equivalía, aproximadamente, al presupuesto ordinario de 16 años del MAN, lo que ilustra claramente lo desorbitado que resultaba el proyecto de las vitrinas. El Ministerio mantuvo como respuesta el silencio administrativo, que en esta ocasión se prolongó varios años.

En dos cartas que envió Mélida al Ministerio en los años 1917 y 1918 con los requerimientos urgentes del Museo, incluyó la necesidad de conceder financiación para la construcción de las vitrinas (exps. 1917/38 y 1918/3 MAN). Mélida recomendó al subsecretario de I. P. y BB. AA. la devolución del presupuesto con el objetivo de rehacerlo sustituyendo los armados de hierro por madera para abaratar su coste y reactivar el ingreso de la colección (exp. 1917/48 MAN). El 28 de enero de 1918, la Dirección General de Bellas Artes devolvió el presupuesto a García Guereta encargándole la redacción de uno más económico. Este nuevo impulso a la construcción de las vitrinas estuvo motivado, no tanto por las continuas comunicaciones de Mélida, sino por el anuncio de una interpelación en el Senado de Elías Tormo al Ministro de I. P. y BB. AA preguntándole sobre el motivo de la paralización de la donación[10].

Sin embargo, el nuevo proyecto no llegó a redactarse de manera definitiva[11]. García Guereta argumentó que las vitrinas perdían diafanidad al sustituir los armados de hierro por madera de roble y posibilitaban que el polvo entrase en ellas. Por otra parte, informaba que la subida del precio de la madera y el vidrio motivaban que el presupuesto no variase en forma apreciable[12] (fig. 4).

En cualquier caso, el arquitecto recomendaba la suspensión «de la construcción de las vitrinas de referencia hasta que la normalidad del mercado permita ejecutarlas con sujeción al proyecto formulado en 28 de octubre de 1916» (exp. 1918/3 MAN).

Al margen de las motivaciones personales que García Guereta pudiera tener al redactar el informe, lo cierto es que sus argumentos decantaron a la Dirección General de BB. AA. a suspender el proyecto temporalmente.

---

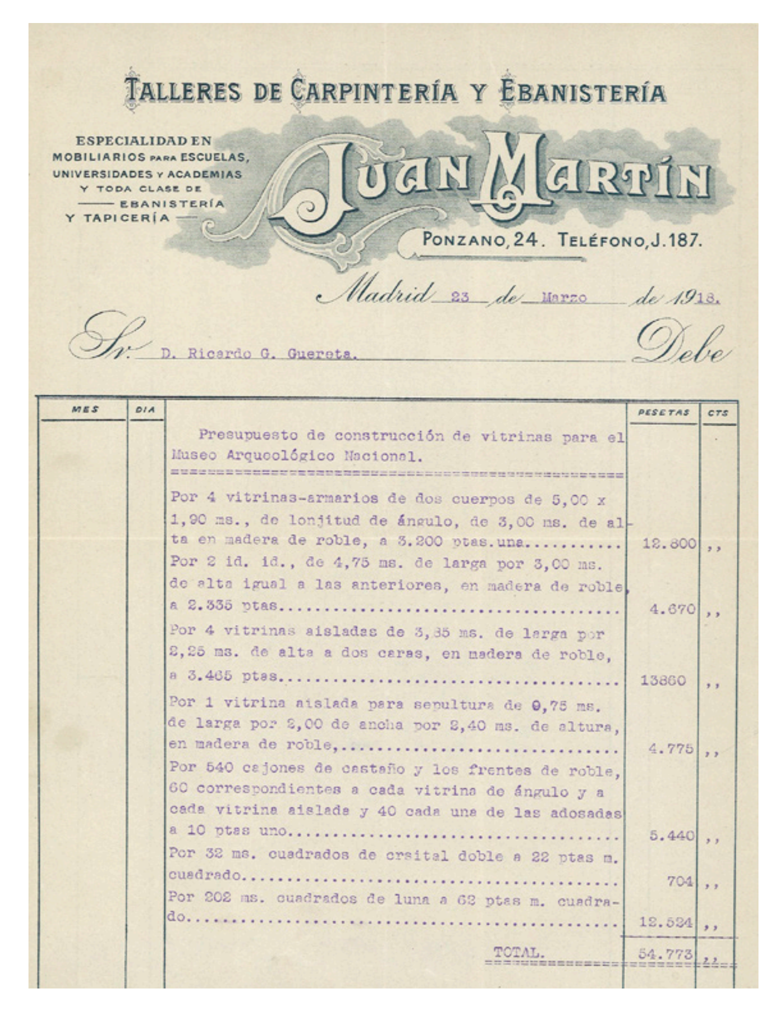
9 En carta de 6 de mayo de 1921, García Guereta fecha la redacción del primer presupuesto en octubre de 1915.

10 «[...] un anuncio de interpelación del senador Sr. Tormo [...] nos va a poner en camino de que la obra se realice». Exp. 1918/3, MAN.

11 Se conserva en el expediente 1918/3 el esbozo de un presupuesto de once vitrinas en madera de roble que debemos considerar un tanteo previo a la redacción del proyecto definitivo que no llegó a realizarse.

12 El presupuesto de tanteo, sin embargo, si presenta una disminución acusada del coste del primer proyecto. 54 773 pesetas por las 98 483 pesetas del primero.

No volvió a reanudarse hasta el verano de 1920, cuando las gestiones con los sucesivos ministros de I. P. y BB. AA. surtieron efecto[13]. Cerralbo comunicó en una carta a Mélida que, en un encuentro personal, el ministro «se manifestó muy decidido a complacerme» (exp. 1920/75 MAN). Cerralbo le veía dispuesto a retomar el «asunto» de las vitrinas siempre que se presentase un presupuesto más económico. Apenas dos días después de la conversación de Aguilera y Gamboa con el ministro, la Dirección General de BB. AA. se dirigió por carta a García Guereta encargándole la redacción de un nuevo proyecto en los términos del frustrado de 1918, es decir, con armados de madera de roble, «limitando el gasto a lo estrictamente necesario y efectuándose los gastos con toda la sencillez» (exp. 1918/3 MAN).


TALLERES DE CARPINTERÍA Y EBANISTERÍA

ESPECIALIDAD EN MOBILIARIOS PARA ESCUELAS, UNIVERSIDADES Y ACADEMIAS Y TODA CLASE DE EBANISTERÍA Y TAPICERÍA

JUAN MARTÍN

PONZANO, 24. TELÉFONO, J. 187.

Madrid 23 de Marzo de 1918.

Sr. D. Ricardo G. Guereta. Debe

MES	DIA		PESETAS	CTS
		Presupuesto de construcción de vitrinas para el Museo Arqueológico Nacional.		
		Por 4 vitrinas-armarios de dos cuerpos de 5,00 x 1,90 ms., de lonjitud de ángulo, de 3,00 ms. de alta en madera de roble, a 3.200 ptas.una..........	12.800	,,
		Por 2 id. id., de 4,75 ms. de larga por 3,00 ms. de alta igual a las anteriores, en madera de roble, a 2.335 ptas..........	4.670	,,
		Por 4 vitrinas aisladas de 3,35 ms. de larga por 2,25 ms. de alta a dos caras, en madera de roble, a 3.465 ptas..........	13860	,,
		Por 1 vitrina aislada para sepultura de 9,75 ms. de larga por 2,00 de ancha por 2,40 ms. de altura, en madera de roble,..........	4.775	,,
		Por 540 cajones de castaño y los frentes de roble, 60 correspondientes a cada vitrina de ángulo y a cada vitrina aislada y 40 cada una de las adosadas a 10 ptas uno..........	5.440	,,
		Por 32 ms. cuadrados de crsital doble a 22 ptas m. cuadrado..........	704	,,
		Por 202 ms. cuadrados de luna a 62 ptas m. cuadrado..........	12.524	,,
		TOTAL.	54.773	,,

Fig. 4. Presupuesto de tanteo de 1918 (exp. 1918/3 MAN).

En un informe de apenas dos folios firmado casi un año después del encargo, el arquitecto se reiteró en los postulados defendidos en 1918, recomendando ajustarse en todo a lo proyectado en 1916. Señalaba además que «[…] hoy sería más costoso armar las vitrinas en […] madera de roble, que armarlas en hierro» (exp. 1918/3 MAN).

En cambio, en esta ocasión sí accedía a la posibilidad de dividir el proyecto en cuatro anualidades o, incluso, en once presupuestos, uno por vitrina[14]. El proyecto fue aprobado dividiéndose en cuatro anualidades que habrían de confirmarse en sucesivas Reales Órdenes. La primera de ellas data del 2 de diciembre de 1921 (*Ibídem*), estando el primer lote de vitrinas terminado al año siguiente. Cerralbo no vio aprobarse los tres presupuestos restantes, pues falleció el 27 de agosto de 1922. Así, Aguilera y Gamboa murió sin ver su colección expuesta

[13] «[…] por lo cual creo que al cabo de tantas y tantas gestiones que hemos hecho con los sucesivos ministros ahora va de veras» 42.44, AHMC.

[14] En 1918 había comunicado al ministro que no creía conveniente la división del proyecto en anualidades como, en cambio, recomendaba Mélida. La división permitía reducir el impacto en los presupuestos anuales del Ministerio y posibilitaba realizar las obras por el procedimiento de administración que permitía eludir la burocracia que suponía la subasta pública.

en el MAN. En la cláusula 37 de su testamento, otorgado el 30 de junio de 1922, reiteraba su decisión de legar la colección arqueológica al MAN, manteniendo el núcleo de las condiciones impuestas en la R. O. de 1915[15].

La cláusula 60 del testamento de Enrique de Aguilera y Gamboa especificaba que la testamentaría debía hacerse cargo del cumplimiento de lo dispuesto por el mismo (Testamento AAMC). En lo referente a la colección arqueológica de Cerralbo, debía gestionar el ingreso de la colección en el MAN y su posterior montaje. El profundo conocimiento que tenía Juan Cabré Aguiló de la colección y, quizá, de los planes museográficos del Marqués, motivaron que la testamentaría le trasfiriera gran parte de este trabajo. Así, Cabré se encargó de realizar el inventario de los materiales, de planificar parte del traslado de las piezas desde Santa María de Huerta a Madrid y de realizar el montaje de la Sala Cerralbo.

En el año 2006 se dio a conocer un documento de excepcional valor para el estudio de la Colección que nos ocupa (García-Soto, y Jiménez, 2008: 517-534), la «Relación de los objetos arqueológicos entregados por la testamentaría del Excmo. Sr. Don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII, Marqués de Cerralbo, al Museo Arqueológico Nacional […]» (exp. 2008/75 MAN).

Se trata de un inventario parcial de los objetos legados por el Marqués. Actualmente se conserva en el Legado de la Familia Morán-Cabré en la U.A.M. Con posterioridad al ingreso del documento en la citada institución se remitieron dos copias coetáneas del original al Museo Cerralbo y al MAN (Barril, 2014: 388).

El inventariado de las piezas fue realizado por Juan Cabré entre los años 1922 y 1926 (García-Soto, y Jiménez, *op. cit.*: 519), fecha en la que se produjo el ingreso del primer lote de piezas en el MAN.

El documento presenta algunas carencias que, en cualquier caso, no cuestionan su valor. Alberto Lorrio comprobó en 2008 que el inventario de Cabré no incluía la totalidad de las piezas que componen la colección Cerralbo (Lorrio, y Sánchez, 2009: 41). En nuestra revisión de los materiales tardoantiguos hemos detectado que Cabré obvió centenares de piezas que, por tanto, no figuran en el inventario y de las que subsiguientemente no se tenía ningún tipo de referencia. Un ejemplo ilustrativo es el del municipio alcarreño de Renales. En el inventario se citan catorce piezas, quince si incluimos una hebilla adscrita incorrectamente a Fuencaliente (Aberg, 1922: 217-219). Sin embargo, localizamos un total de sesenta piezas, incluidos dos cráneos de una misma sepultura. Estas omisiones y errores son explicables si tenemos en cuenta que Cabré tuvo que inventariar una colección inabarcable, compaginando este trabajo con sus otras ocupaciones. En cualquier caso, se trata de un documento que debió ser fundamental para el montaje de la Sala Cerralbo en los años treinta del siglo pasado. Su posterior «desaparición» causó graves perjuicios a los

15 Un primer testamento de 1 de agosto de 1918 ya incluía este artículo en su cláusula 38. Testamento, 1922 y Testamento, 1918, AAMC.

investigadores que se interesaron por las piezas y fundamentalmente a los conservadores y al personal técnico del Museo que hubo de enfrentarse al inventariado y catalogación de la enorme colección sin conocer con exactitud qué piezas la componían.

Recordemos que cuando falleció Enrique de Aguilera y Gamboa en agosto de 1922, quedaban aún por aprobarse tres de los cuatro presupuestos parciales en los que se había dividido el proyecto de construcción de las vitrinas. El segundo libramiento de fondos fue aprobado por R. O. de 22 de enero de 1924. La aprobación del tercero y del cuarto se realizó el 23 de junio de 1928 por R. O. con cargo a un presupuesto extraordinario de 50 000 pesetas (exp. 1928/51 MAN).

Dos años antes, el 25 de enero de 1926, habían ingresado las primeras piezas de la colección en el MAN[16]. En el archivo del Museo se conserva el Acta de donación escrita por la testamentaría de Aguilera y Gamboa, firmada a modo de recibí por el director del Museo José Ramón Mélida (exp. 1926/60 MAN). Los materiales que ingresaron comprendían 313 piezas de Torralba y 11 del yacimiento de Prado Jimeu en Ambrona. En total conformaban un lote de 324 objetos que figuraban en el Inventario Cabré con los números 2629 a 2942 y 2943 a 2953 respectivamente.

El lote de 1926 es el único del que se tiene constancia en los archivos del MAN antes del estallido de la Guerra Civil[17]. Sin embargo, a finales de 1934 quedaba concluida la instalación de la Sala Cerralbo. Probablemente ingresaron otros materiales que hicieron posible llenar las vitrinas. Estos ingresos, que posiblemente fueron gestionados por Juan Cabré[18], no generaron ningún tipo de documentación de entrada o registro, al menos, aún no se ha podido localizar.

Juan Cabré inició el montaje de la Sala Cerralbo después de la conclusión de las vitrinas. Para ello contó con la colaboración y ayuda del personal facultativo y subalterno del Museo (exp. 1934/96 MAN). Debido a sus múltiples ocupaciones y a la profunda planificación que requería la instalación de los materiales, Cabré retrasó en varias ocasiones la terminación de la sala. El Patronato del MAN, a instancias de Antonio Becerril, testamentario del Marqués, acordó el 17 de mayo de 1933 urgir a Cabré a acelerar la instalación de la colección con el fin de que estuviese concluida en septiembre (exp. 1933/81 MAN). Sin embargo, en julio, Cabré respondió por carta al director del Museo, Francisco Álvarez-Ossorio, retrasando nuevamente su terminación. Su respuesta es muy ilustrativa: «Como el Museo Cerralbo se ha cerrado mucho más tarde que años anteriores, debo comunicarle, que no he podido disponer del tiempo preciso para ir al Museo Arqueológico a seguir con las instalaciones del

---

16 Todos los estudios que tratan el tema coinciden en señalar que éste fue el primer lote con piezas de la colección Cerralbo que ingresó en el MAN.

17 En los archivos del Museo Cerralbo no se tiene constancia de esta entrega, siendo la primera que tienen registrada la de 1940. Sin embargo, pudiera ser que existiese algún documento al respecto en el legado de la Familia Cabré-Morán en la U.A.M. Lamentamos que no se nos autorizase a consultar este legado, a pesar de los reiterados intentos que hicimos para lograrlo.

18 «El Sr. Cabré hizo ya entrega al expresado Museo de gran parte de dichos objetos [...]». AAMC.

Sr. Marqués de Cerralbo y considerando que en lo que me resta de verano, mi actuación es más precisa en las excavaciones [...] y no pudiendo, por otra parte, llevar a cabo aquello por mi estado de salud y calor excesivo que hace actualmente en los salones del piso principal del Museo Arqueológico, le participo que proseguiré las referidas instalaciones una vez regrese de las excavaciones [...]» (exp. 1933/120 MAN).

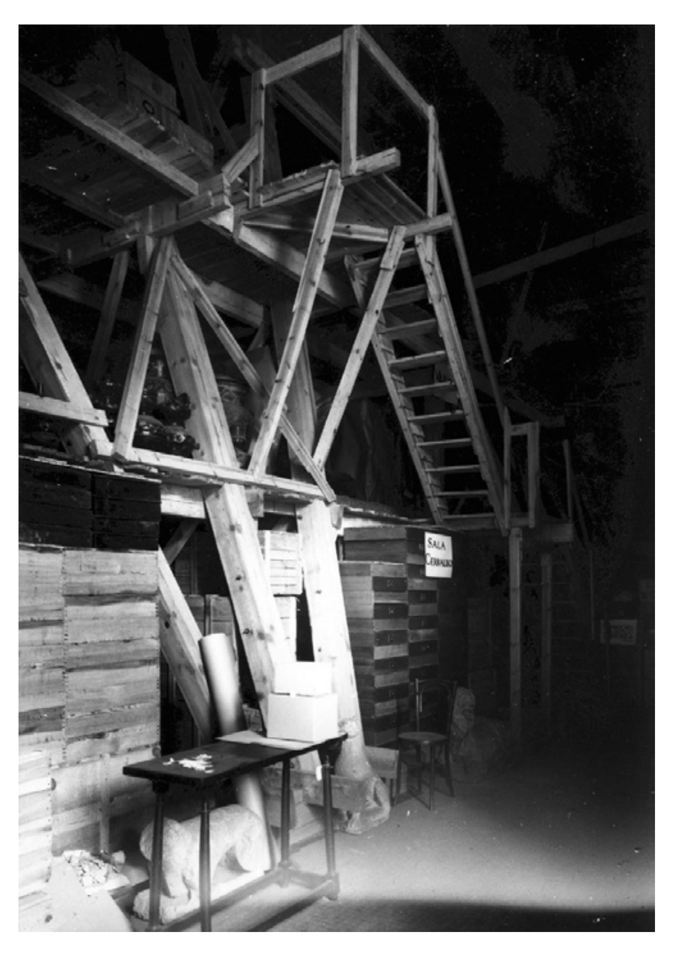


Fig. 5. 1936-1939 Cajas de la colección Cerralbo apiladas en el refugio (FFD 00020 MAN).

Evidentemente, esto condujo a que se incumpliese el plazo establecido para la conclusión de la sala. A finales de mayo del año siguiente el Patronato del Museo acordó que la instalación debía estar concluida antes del 14 de octubre de 1934, coincidiendo con la inauguración de la Conferencia de Museografía de Madrid organizada por la OIM. Álvarez-Ossorio volvió a dirigirse a Cabré para comunicarle que debía acelerar el montaje de la sala con vistas a su conclusión en el nuevo plazo previsto (exp. 1934/96 MAN). Unos pocos días antes de esta fecha, el 5 de octubre, Ricardo de Aguirre, presidente del citado Patronato, volvió a escribir a Cabré para rogarle «encarecidamente» concluyese la instalación de la sala (exp. 1934/9 MAN). Si no se cumplió el plazo, sí es probable que la instalación estuviese concluida provisionalmente a finales del año 1934 o principios del año 1935[19].

El estallido de la Guerra Civil en 1936 y el posterior avance del frente hacia Madrid provocaron el cierre del Museo y el desmontaje de la mayor parte de sus salas, cuyos materiales fueron embalados apresuradamente y almacenados en cajas en la Sala Egipcia habilitada provisionalmente para tal fin (Ladero, y Jiménez, 2014: 92) (fig. 5).

---

19 La última referencia a la instalación de los materiales en la Sala Cerralbo la hemos localizado en el acta de la Junta del Patronato del MAN de 22 de noviembre de 1934, cuando se acordó «interesar del señor Cabré la terminación de la instalación de la Sala [...]», exp. 1934/152 MAN.

Montaje y exposición de la colección

Enrique de Aguilera y Gamboa comenzó a crear museos provisionales en Santa María de Huerta, formados con las colecciones obtenidas en sus trabajos arqueológicos con anterioridad al verano de 1912 (44.37 AHMC). A través de las escasas fotografías y referencias bibliográficas que se conservan de las estancias interiores del edificio[20], conocemos que el Marqués terminó dedicando a la exposición y depósito de sus colecciones tanto las estancias dedicadas a caballerizas y otros cobertizos como algunos salones de la zona noble del palacio (Polak, 2013: 281 y 286).

Las infraestructuras de estas salas de exposiciones eran muy deficientes, aún para los parámetros de la época, lo que por otra parte resulta explicable si se tiene en cuenta que se trataba de un montaje provisional, y que era una colección en continuo crecimiento que se incrementaba semana a semana.

Las fotos indican que había tres tipos de soportes diferentes para los materiales: mesas, estanterías y otros muebles. Sobre las mesas, cubiertas de hules claros si eran de madera, o directamente sobre ellas en el caso de que fuesen de mármol u otros materiales, se exponían en horizontal los cartones con las piezas, en hiladas más o menos organizadas (fig. 6).



Fig. 6. «Museos» del Palacio de Santa María de Huerta, Soria (FF03865, Museo Cerralbo ©Familia Cabré Sánchez y Morán Cabré).

20 Fundamentalmente en Cabré, 1922: 314-317 y 1917: vol. 3, 108-111, y en los archivos fotográficos del IPCE y el AHMC.

Las piezas más voluminosas, urnas y vasijas, cráneos o grandes huesos de fauna se exponían en frágiles estanterías de madera (fig. 7).



Fig. 7. «Museos» del Palacio de Santa María de Huerta, Soria (Juan Cabré Aguiló. Cabré, IPCE. Ministerio de Educación Cultura y Deporte).

Por otra parte, todos los materiales se presentaban sin estar protegidos por vitrinas. Por tanto, una valoración objetiva de las infraestructuras con las que dotó Cerralbo a sus museos nos lleva a pensar que se trataba de un montaje muy precario.

Por el contrario, el mobiliario proyectado para alojar la colección en el MAN se caracterizaba por su modernidad. Tras varias reuniones con Aguilera y Gamboa y con los sucesivos directores del Museo, García Guereta proyectó la construcción de once vitrinas de madera de roble con armados de hierro y paños de lunas y vidrio. Los armados de hierro les otorgaban diafanidad y protección frente a la entrada de polvo (exp. 1918/3 MAN). Más adelante volveremos a tratar de las vitrinas.

En los primeros proyectos se preveía situar la Sala Cerralbo en la penúltima sala del ala sur del edificio, en la planta principal del mismo, en la que más tarde se denominaría sala XX, estando precedida por las salas dedicadas a prehistoria y a antigüedades ibéricas, salas XVIII y XIX respectivamente (exp. 1913/13 MAN)[21].

---

21 Ver Fig. 3.

En 1914, en una carta dirigida a Luis Siret con motivo de la posible donación de su colección al Museo, Amador de los Ríos le propuso ubicar la misma en la sala que iba a dedicarse a la colección Cerralbo (exp. 1944/45 MAN). Esto suponía alojar las piezas de Aguilera y Gamboa en las salas en las XVIII y XIX. Por tanto, se cancelaría el traslado de las colecciones de prehistoria y antigüedades ibéricas desde la planta baja a la planta principal. Al no prosperar en esa década la donación de la colección Siret, este planteamiento fue abandonado. Finalmente, se reservó la sala XIX para la colección Cerralbo, albergándose la colección ibérica en la sala XX. Los fondos de prehistoria se mantuvieron en la planta baja, montándose en la sala XVIII el depósito de la colección Vives, compuesto principalmente por «antigüedades de la isla de Ibiza» (*Guía*, 1917: 162 y 163). Este es el planteamiento que se refleja en la Guía del Museo de 1917 y que se repetirá en las sucesivas guías publicadas antes del estallido de la Guerra Civil (fig. 8).

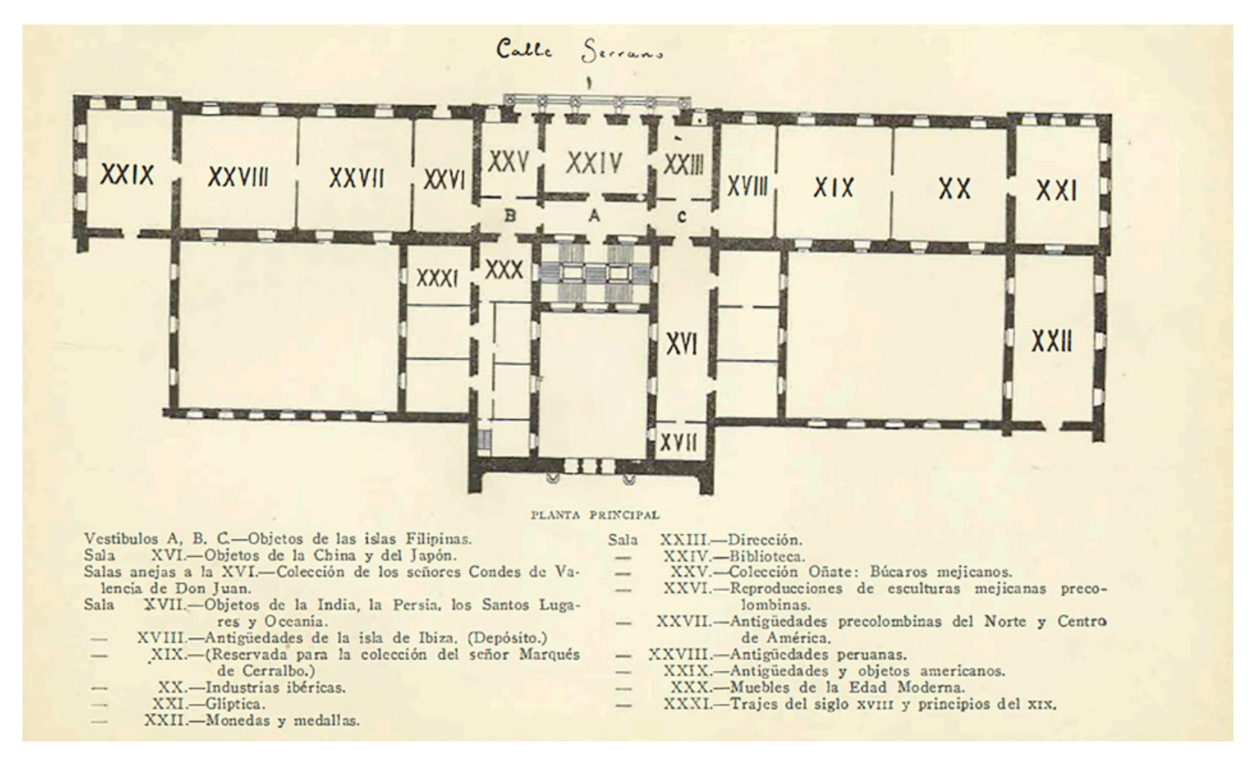


Fig. 8. Planta principal del MAN en 1917. La Sala Cerralbo figura con el n.º XIX (*Guía*, 1917: 162 y 163).

Entre las condiciones que había impuesto Cerralbo en la R. O. de donación y en su testamento se incluían algunas referentes a la sala y a su museografía. Así, las colecciones debían exponerse en una sala exclusiva que tuviera una placa en la que se leyese: «Excavaciones científicas del Excmo. Señor don Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo quien hizo donación al Museo Arqueológico de cuanto contiene esta Sala» (exp. 1914/73 MAN y Testamento AAMC)[22].

---

[22] También se quería colocar entre las ventanas un busto del finado, que se proyectó encargar a Mariano Benlliure. Exp. 1928/107 MAN.

Además, la museografía de la sala y la clasificación de los objetos habrían de realizarse bajo la dirección del Marqués. Sin embargo, su fallecimiento le impidió llevar el proyecto a la práctica, siendo Juan Cabré Aguiló el encargado de instalar la colección en la sala. Hasta ahora es desconocida la faceta museográfica de Cabré en el MAN[23]. Sin embargo, es indudable que durante los primeros años de la década de 1930 se ocupó del montaje de la Sala Cerralbo. Es probable que Cabré se guiase por las ideas de Aguilera y Gamboa, pero incorporó elementos que alteraban, en cierta forma, el espíritu de las condiciones impuestas por el Marqués.

La sala, de planta cuadrada y una superficie de 201,64 m², con un techo que se elevaba 9,5 m disponía de cuatro ventanas, dos daban a los jardines de la calle Serrano y otras dos al patio árabe (31/04958 y 31/04951 A. G. A). En las paredes perpendiculares a las ventanas estaban situadas las dos puertas que daban paso a las salas XVIII y XX. La infraestructura expositiva tenía que adaptarse a esta planta. De acuerdo con ello, se proyectaron y construyeron once vitrinas de cuatro tipologías diferentes: cuatro vitrinas armarios de doble cuerpo en ángulo para las esquinas, dos vitrinas adosadas a los muros entre las ventanas, cuatro vitrinas aisladas de dos caras y una gran vitrina aislada colocada en el centro de la sala (exps. 1918/3 y 1935/17 MAN). Los fondos interiores de las vitrinas se pintaron de «blanco ahuesado» con el objetivo de que las piezas resaltasen con mayor claridad (exp. 1928/51 MAN). Las vitrinas se proyectaron con un total de 540 cajones donde poder guardar las piezas no expuestas (exp. 1918/3 MAN).

El montaje de Cabré incumplía las cláusulas de la R. O. de donación y del testamento que imponían que en la sala solo debían exponerse los materiales de la colección Cerralbo. Gracias a un incidente fortuito se puede deducir que Cabré colocó en la vitrina central varias urnas procedentes de la necrópolis vettona de la Osera, que él mismo excavó entre los años 1932 y 1942 (Ruiz, 2004: 195-219). Cuando el domingo 24 de febrero un fuerte temporal provocó que una teja atravesase la lucerna de la sala y se precipitase sobre la gran vitrina central, no rompió piezas de la colección Cerralbo, sino varias urnas de la necrópolis vettona que, evidentemente, no formaban parte de los materiales donados por Aguilera y Gamboa (exp. 1935/17 MAN).

Respecto a los materiales de la colección Cerralbo que se montaron en la sala, sabemos que se expusieron con seguridad las piezas de Torralba y Ambrona que habían ingresado en el Museo en 1926 (exp. 1926/60 MAN). Sin embargo, probablemente también se exhibieron las de otros yacimientos. Obviamente las once grandes vitrinas de la sala no podían llenarse con las 324 piezas que ingresaron en 1926. Así parece corroborarlo una nota manuscrita localizada junto a un conjunto de piezas de Aguilar de Anguita, compuesto por veinticinco piezas con N.º inv. 1940/27/AA/2609-2634. En ella puede leerse «Sala Cerralbo Vitrina 2.ª derecha objetos de Aguilar de Anguita y otras localidades» (Barril, y Salve, 1998: 62)[24]. Por tanto, en la sala se habrían instalado, al menos, también algunos lotes de piezas de adscripción celtibérica pertenecientes a «La Cerca» de Aguilar de Anguita y a otros yacimientos de distintas localidades.

---

[23] «No podemos desarrollar estrictamente su faceta como museógrafo [...], tarea en la que no nos consta que participase directamente [..]». BLÁNQUEZ, y GONZÁLEZ, 2004: 23.

[24] Agradecemos a Esperanza Manso la información al respecto.

Sin embargo, aún quedaban más de un centenar de cajas con materiales de la colección en el Museo Cerralbo, piezas que no ingresaron en el MAN hasta el año 1940.

No podemos adentrarnos más profundamente en el análisis de la Sala Cerralbo debido a que no se conserva ninguna referencia documental de su museografía[25]. Las sucesivas guías del Museo publicadas entre 1917 y 1936 aportan datos generales de la sala y de las colecciones que habría de albergar, sin profundizar en ellos, pues todas fueron escritas antes de que Cabré finalizase su instalación (*Guía*, 1917; Álvarez, 1925 y 1929; Paris, 1936).

Este fue el único periodo en el que la colección Cerralbo se expuso cumpliendo la mayor parte de las condiciones impuestas por Aguilera y Gamboa.

El estallido de la Guerra Civil y el progresivo avance del frente hacia Madrid obligaron a su embalaje. Una vez acabado el conflicto, los sucesivos montajes con los que ha contado el Museo conllevaron la pérdida de la cohesión de la colección. Sus materiales fueron expuestos junto a los del resto de fondos del MAN, ajustándose al itinerario temporal en el que se organizó el recorrido expositivo.

Durante la guerra el Museo se convirtió en la sede de la Junta Superior de Conservación y Protección del Patrimonio Histórico (Ladero, y Jiménez, 2014: 94). Muchas de sus salas se destinaron al almacenamiento de los bienes de la Junta, lo que contribuyó a dificultar la reapertura del Museo tras el fin del conflicto (*Ibidem*: 94).

La dirección del MAN inauguró en 1940 una exposición provisional concebida por Emilio Camps (*Ibidem*: 94), destinada a permanecer abierta al público únicamente hasta que fuese posible reabrir la totalidad del Museo (*Guía*, 1940: 3). El montaje reunía un conjunto de piezas «selectas y representativas» en una pequeña sección de la planta principal del edificio que apenas ocupaba una octava parte de la superficie total del Museo[26].

Obviamente, ante este planteamiento expositivo, las condiciones que el marqués de Cerralbo había impuesto habían perdido su razón de ser. El grueso de la colección quedó embalado en los almacenes. Solo se escogieron unas pocas piezas de los yacimientos de Torralba, Ambrona y Aguilar de Anguita que se expusieron en las salas correspondientes a sus respectivas adscripciones culturales (fig. 9).



Fig. 9. «Museo Breve», 1940. Piezas de la necrópolis de Aguilar de Anguita (FDP 04415, MAN).

---

25 Reiteramos la posibilidad de que pudieran conservarse en la U.A.M. documentos al respecto.

26 Uno de los espacios habilitados para el montaje fue la antigua Sala Cerralbo, dividida por un tabique en dos estancias dedicadas a exponer los materiales de la Edad de Hierro y las piezas romanas.

El Museo se cerró en 1951 con vistas a su total renovación. Fue reinaugurado en la primavera de 1954, ocupando ya casi toda la superficie del edifico (*Guía*, 1954, p. 19). Este montaje perduró hasta el año 1968, cuando en sucesivas fases se realizó una renovación total de las instalaciones.

La reinauguración del Museo no tuvo apenas impacto en la colección Cerralbo. Como venía siendo habitual desde su ingreso, la práctica totalidad de los materiales permanecieron embalados en los almacenes. Debido, en esta ocasión, a que las salas en las que se tenía previsto instalar el grueso de las piezas se encontraban ocupadas por el recién creado Museo de América[27]: «Solo ha quedado por ejecutar el plan en lo que toca a las futuras salas XXIV-XXXII […] que han de contener las colecciones de Siret, de Cerralbo, de las excavaciones de Cabré y las generales de la Edad del Hierro de España» (*Guía*, 1954: 20).

A pesar de que esta cita da a entender que los materiales de Cerralbo se iban a exponer manteniendo la cohesión de la colección, es indudable que ésta ya no podía ser completa pues algunas piezas se habían disgregado de ella para incluirse en el recorrido expositivo general. Por tanto, no se pretendía mantener una sala específica para la colección Cerralbo, sino que los materiales celtibéricos de ésta constituyeran el núcleo principal de las salas dedicadas a la Edad del Hierro meseteña. Como hemos señalado, algunos conjuntos fueron disgregados de la colección para incorporarlos al recorrido cronológico del Museo. La guía de 1954 cita cuatro salas con piezas de la colección Cerralbo (*Guía*, 1954: 31, 53, 54, 177 y 180-182). En la sala II se exponían unos broches de cinturón celtibéricos de las necrópolis de Alpanseque, El Atance, Carabias, La Olmeda y Arcóbriga. En el Patio Romano o sala VI la vitrina 5 contenía algunos fragmentos de *terra sigillata* procedentes de Monreal de Ariza. En la sala XXV, dedicada a la prehistoria peninsular se exhibía el conjunto de útiles y huesos de los yacimientos de Torralba y Ambrona. Finalmente, en la sala XVI se exponían materiales de Somaén, Villaseca y Aguilar de Anguita adscritos a la Edad del Bronce. Pocos años después, se produjo el desmontaje de la sala de Prehistoria, que no volvió a abrirse hasta que se instaló el montaje de Martín Almagro Basch en la década de 1970 (*Guía*, 1965: X, 242 y 243). Esto provocó que las piezas del Paleolítico Inferior de Torralba y Ambrona y las de la Edad de Bronce de Somaén, Villaseca y Aguilar de Anguita fuesen trasladadas a los almacenes engrosando el conjunto de piezas de Cerralbo que permanecían embaladas. Por el contrario, el conjunto de piezas hispanovisigodas de Palazuelos fue expuesto en una vitrina de la sala dedicada a las antigüedades paleocristianas y visigodas (*Ibidem*, 183). Es probable que hubiese alguna otra pieza aislada expuesta en

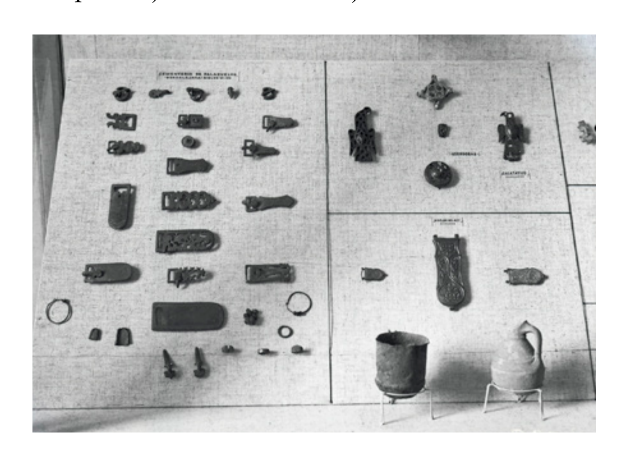


Fig. 10. Montaje de 1954-1968. Piezas de la necrópolis hispano-visigoda de Palazuelos (FDP 06359, MAN).

27 El Museo de América se creó a partir de la escisión de la Sección IV del MAN en el año 1941. Sus colecciones se expusieron de forma provisional en algunas de las salas del Museo Arqueológico entre los años 1944 y 1965.

otras salas. Así podría explicarse el hecho de que algunas piezas perdiesen su adscripción a la colección Cerralbo en esa época[28] (fig. 10).

La profunda reforma del Museo iniciada por el director Martín Almagro Basch tuvo importantes efectos en la colección Cerralbo. Gracias a su impulso una serie de estudiantes de la U. C. M. comenzaron a inventariar y catalogar los materiales de Cerralbo que permanecían embalados en los almacenes del Museo[29].

La colección se incorporó al discurso expositivo general del Museo, exponiéndose una amplia selección de piezas en las salas de Prehistoria, Protohistoria, Hispania romana y Edad Media.

El montaje inaugurado el 31 de marzo del año 2014 no ha variado esta situación. Actualmente, las salas con un número mayor de piezas de la colección son las pertenecientes a los departamentos de Prehistoria y Protohistoria, fundamentalmente la sala XIV donde se muestra el mundo céltico. Por el contrario, en las salas dedicadas a la Edad Media solo se expone un broche de cinturón hispano-visigodo procedente del yacimiento de Palazuelos. Además, se ha incluido un viejo cartón de exposición de Cerralbo, con las piezas aún sujetas a él con alambres, en la pequeña sala dedicada a la historia de la institución y a la evolución de las sucesivas museografías que ha tenido.

Archivos consultados

Archivo General de la Administración (AGA)
Archivo Administrativo del Museo Cerralbo (AAMC)
Archivo Histórico del Museo Cerralbo (AHMC)
Archivo del Museo Arqueológico Nacional (MAN)
Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

Bibliografía

Aberg, N. (1922): *Die Franken und Westgoten in der völkerwanderungszeit*. Upsala.

Barril Vicente, M. (2004): «Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo», *Pioneros de la Arqueología en España (del siglo xvi a 1912)*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, pp. 187-196.

– (2014): «La necrópolis de Las Horazas (El Atance, Guadalajara) y su nueva interpretación a la luz de la documentación», *VII Simposio sobre Celtíberos: nuevos hallazgos, nuevas interpretaciones*. Edición de F. Burillo y M. Chordá. Zaragoza: Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, pp. 387-396.

[28] Hemos detectado piezas inventariadas en los años setenta que ya habían perdido su vinculación con la colección Cerralbo. Tres ejemplos de ello lo representan las piezas con n.º inv. 61935 (hebilla de cinturón hispanovisigoda), 1973/66/412 (punta de lanza) y 1973/66/403 (asa de caldero hispanovisigoda), de Renales, Villacabras (Renales) y Fuencaliente de Medinaceli respectivamente.

[29] Para ampliar la información ver Barril y Cerdeño, 1997: 515-527.

– (2016): «El marqués de Cerralbo y la arqueología soriana», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 34, pp. 121-138.

Barril Vicente, M., y Cerdeño, M.ª L. (1997): «El Marqués de Cerralbo: un aficionado que se institucionaliza», *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga: UMA y CSIC, pp. 515-527.

Barril Vicente, M., y Salve Quejido, V. (1998): «Reexcavando Aguilar de Anguita a través de los documentos escritos y los materiales depositados en el M.A.N.», *Kalathos,* n.º 17, pp. 47-90.

Bartolomé Bellón, G. (2015): *La Colección Marqués de Cerralbo del Museo Arqueológico Nacional.* Dirigido por Santiago Manzarbeitia Valle. TFM Inédito. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Blánquez, J., y González Reyero, S. (2004): «D. Juan Cabré Aguiló: Comentarios oportunos a una biografía inacabada», *El arqueológo Juan Cabré (1882-1947) La fotografía como técnica documental*. Editado por J. Blánquez y B. Rodríguez. Madrid: IPHE, UAM y Museo de San Isidro, pp. 19-42.

Cabré Aguiló, J. (1917): *Catalogo Monumental de la Provincia de Soria,* Inédito. Disponible en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_soria.html>. [Consulta: mayo de 2015].

– (1922): « El Marqués de Cerralbo. II-Sus descubrimientos arqueológicos», *Ibérica*, vol. XVIII, n.º 453.

Diario de cortes (1911): «Presidencia del Excmo. Sr. D. Eugenio Montero Ríos. Sesión del Sábado 17 de junio de 1911»*, Diario de las Sesiones de Cortes. Senado*, n.º 60, pp. 881-902.

Gaceta de Madrid (1911): «Ley de Excavaciones de 7 de julio de 1911», *Gaceta de Madrid*, n.º 189 (8 de julio), pp. 95 y 96.

García-Soto Mateos, E., y Jiménez Sanz, C. (2008): «El inventario de la Colección Cerralbo elaborado por Juan Cabré Aguiló, un documento excepcional», *Actas del Segundo Simposio de Arqueología de Guadalajara: Molina de Aragón, 20-22 de abril de 2006*. Editadas por M. García-Soto, A. M. García y J. P. Naranjo. Sigüenza: Centro de Profesores de Sigüenza, 2008, pp. 517-534.

Ladero Galán, A., y Jiménez Rubio, J. (2014): «150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 81-102.

Lorrio Alvarado, A. (2010): «Arcóbriga y la Colección Cerralbo: nuevas interpretaciones arqueológicas», *Real Academia de Cultura Valenciana: Sección de estudios ibéricos «D. Fletcher Valls»,* n.º 10, pp. 187-212.

Lorrio Alvarado, A., y Sánchez de Prado, M.ª D. (2009): «La necrópolis celtibérica de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)», *Caesaraugusta,* n.º 80.

Polak, G. (2013): «El palacio de Santa María de Huerta (Soria) y el Legado Documental de la familia Cabré en la Universidad Autónoma de Madrid», *CuPAUAM,* n.º 39, pp. 271-291.

Ruiz Zapatero, G. (2004): «La Construcción de la «Cultura de las Cogotas», *El arqueológo Juan Cabré (1882-1947) La fotografía como técnica documental*. Edición de J. Blánquez y B. Rodríguez. Madrid: IPHE, UAM y Museo de San Isidro, pp. 195-219.

Guías del MAN

Álvarez Ossorio, F. (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

– (1929): *Guía de la Secci*ón Primera: reseña colecciones prehistórica, protohistó*rica, Edad Antigua y visigótica*. Barcelona: M.A.N.: IV Congreso Internacional de Arqueología.

Guía (1917): *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

– (1940): *Guía de las instalaciones de 1940. Resumen de arqueología española*. Madrid: M.A.N.

– (1954): *Guía de los Museos de España I. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes.

– (1965): *Guía de los Museos de España I. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes.

Paris, P. (1936): *Le Musée Archéologique National de Madrid*. Paris: Les Éditions D´Art et D´Histoire.

Recipientes en piedra y vidrio procedentes de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional[1]

Stone and glass vessels from the Museo Arqueológico Nacional collection

Miguel Cisneros (miguel.cisneros@unican.es)
Universidad de Cantabria
Esperanza Ortiz (esperanzaypaz@telefonica.net)
Arqueóloga
Juan Á. Paz (japaz@aragon.es)
Museo de Zaragoza

Resumen: La comunicación que se presenta se inserta en una investigación que busca determinar, interpretar y analizar, específica y exhaustivamente, un grupo de decoraciones afines entre recipientes manufacturados en vidrio y en piedra (ornamental y semipreciosa). Las piezas incluidas ilustran el fenómeno esqueuomorfo documentado por la arqueología, los textos literarios de época antigua, la arqueometría y la constatación de una herencia tecnológica, funcional y comercial evolucionada, pero ininterrumpida, desde el siglo XXIII a. C., con los vidrios más antiguos documentados, hasta la actualidad. Nuestro interés se centra en objetos de época romana depositados en el Museo Arqueológico Nacional, como cuencos y ungüentarios de vidrio, el recipiente en ágata procedente de Mérida o la diatreta hallada en Tiermes, pero también de momentos anteriores, como la jarra de Aliseda. Se trata de bienes asociados a un valor, singularidad, belleza y calidad artística, que son analizados e interpretados según los parámetros de la investigación en marcha.

Palabras clave: Esqueuomorfismo. Imitación. *Unicum*. Ágata. Vidrio mosaico. Época tartésica. Época romana.

---

[1] Esta comunicación se incluye en el Proyecto de Investigación titulado «Ficta Vitro Lapis: Las imitaciones de piedras en vidrio en la Hispania romana» (HAR2015-64142-P) (MINECO/FEDER, UE).
Agradecemos las facilidades dadas para el estudio de los materiales y de la documentación a Alicia Rodero, Paloma Cabrera, María de los Ángeles Castellano, Margarita Moreno, María de los Ángeles Granados y Aurora Ladero.

Abstract: The contribution presented is part of research work aimed at specifically and thoroughly interpreting and analysing a group of related decorations on vessels made of glass and (ornamental and semiprecious) stone. The pieces included illustrate cases of skeuomorphism supported by archaeology, ancient literary texts, archaeometry and the evidence of a developed and uninterrupted technological, functional and commercial heritage going back to the 23rd century B.C., when the most ancient pieces made of glass are documented, up to the present day. Particular attention is paid to objects from the Roman period housed at the Museo Arqueológico Nacional such as glass bowls and unguentaria, the agate vessel from Merida or the diatreta found in Tiermes, and also from earlier periods, such as the jug from Aliseda. Particular value is attached to all these objects in terms of their worth, peculiarity, beauty or artistic quality which are analysed and interpreted following the parameters of the research work in progress.

Keywords: Skeuomorphism. Imitation. *Unicum*. Agate. Mosaic glass. Tartessian period. Roman period.

Introducción

El concepto de imitación en arqueología no es nuevo, ya se encontraba en las teorías explicativas migracionistas y difusionistas al estar íntimamente ligado a los de innovación, invención y, sobre todo, importación, aunque poniendo el énfasis en las sociedades de origen. En esos conceptos, que permitieron explicar el cambio cultural, los contactos, las transferencias y las adaptaciones de la cultura material entre regiones o entre el centro y la periferia, se incluyen también los significados de autenticidad y de falsedad e incluso el de identidad, cuando se valora el papel desempeñado por la cultura material en las relaciones sociales, tanto en lo referido al producto original como al nuevo creado, teniendo en cuenta el consumo de bienes considerados como apreciados y preciados y su emulación (Bauer, 2008: 90-91).

En este contexto es en el que hay que situar la aparición del esqueuomorfismo a finales del siglo XIX. Se trata, en realidad, de una herramienta interpretativa creada para analizar la naturaleza y los procesos de los cambios materiales, en concreto, la de aquellos artefactos arqueológicos fabricados en una materia prima, que son copiados en otra, pero cuya forma y decoración sigue revelando el modelo original imitado. Sin embargo, los investigadores que la han empleado han hecho hincapié en diferentes factores para la explicación de esos procesos: para unos representa el reflejo del conservadurismo o de la evolución tecnológica y estilística; para otros, la existencia de una jerarquía de materiales en la que los más valiosos fueron imitados en otros menos valorados, que son los que nos han llegado en mayor cantidad y a través de los cuales podemos cubrir el vacío existente de aquéllos, y otros consideran que forma parte de la explicación de la construcción identitaria de la cultura material de comunidades vecinas. Esta diversidad de enfoques puede deberse a que es un fenómeno documentado desde época prehistórica hasta la actualidad, que la materia prima empleada en el esqueuomorfo, así como sus técnicas de fabricación y decoración fueron muy variadas, y que la transferencia tecnológica y

decorativa fue multidireccional, más que unidireccional, como evidencian algunos ejemplos recogidos en la bibliografía[2]. Esto sitúa siempre al esqueuomorfo en la dicotomía verdadero–falso, de la que no puede apartarse ningún objeto imitador, pero también le permite adquirir diferentes significados para personas diferentes, independientemente de la época que tratemos (Frieman, 2010: 18-40).

Es en este marco en el que hay que situar las imitaciones en vidrio, ya que si hay un material que desde sus orígenes se considera que ha sido usado para crear sustitutos, éste es precisamente el vidrio (Sternini, 1995: 11-22), cuyos vasos siguen formas y decoraciones de los hechos en otras materias primas, como piedras duras, piedras semipreciosas, metales preciosos (oro y plata), bronce y cerámica, estando las decoraciones más elaboradas hechas en los vasos en vidrio inspiradas en los prototipos de la vajilla más cara (von Saldern, 1991: 112), lo que no es óbice para que algunos modelos en vidrio fuesen imitados en plata (Vickers, 1996: 49). La imitación de formas y/o decoración se pueden observar, por ejemplo, en los *alabastra* asirios y fenicios, en los cuencos y vasos de vidrio verde con asas que son copia de vasos en piedras duras o en piedras semipreciosas del Próximo Oriente; en Mesopotamia, por ejemplo, entre las piedras semipreciosas imitadas se incluye el ágata, pero también lo fue el cristal de roca (Vickers, *op. cit.*: 50). En los vidrios aqueménidas de los siglos v y iv a. C. y en los helenísticos que siguen modelos contemporáneos en metal y en los vasos y copas del siglo i d. C. cuyas formas y decoraciones son imitaciones directas de vasos en plata, cristal de roca o ágata (von Saldern, *op. cit.*: 117-119).

Este fenómeno de producciones en vidrio que imitan otras en piedras duras también lo hemos documentado en Hispania, como ya hemos publicado (Cisneros; Ortiz, y Paz, 2013a, 2013b y 2014). Ahora nuestra intención es ampliar este elenco con algunos de los ejemplos que hemos constatado entre los materiales depositados en el Museo Arqueológico Nacional (MAN), ya que se trata de una institución que posee algunas de las colecciones más representativas de vidrios y piedras ornamentales y semipreciosas de época antigua, que aportan recipientes completos o casi completos, con las ventajas que ello comporta para una identificación morfológica frente a los fragmentos reducidos en ambas materias primas, que suelen proporcionar las excavaciones arqueológicas, al menos en la mayor parte de las ciudades hispanas. No obstante, en algunos casos el origen antiguo de los fondos hace que nos encontremos con una escasez de información contextual, que puede ser paliada, al menos parcialmente, por la disponibilidad de estratigrafías modernas, que permiten por paralelismo precisar y completar ciertos datos.

---

2 Entre esos ejemplos podemos citar el recientemente estudiado por Squietieri (2015) para el sur del Levante mediterráneo en el Heládico Antiguo II, donde documenta una relación entre recipientes en basalto y cerámicos, así como una influencia en aquellos de algunos modelos chipriotas en bronce, a través del ámbito fenicio, dentro de un esquema en el que los artesanos tuvieron la posibilidad de compartir ideas moviéndose de un lugar a otro; sin embargo, este fenómeno no fue homogéneo dependiendo de la existencia o no o de la explotación o no del basalto en algunas zonas, ya que donde fue posible la caliza se convirtió en materia prima sustitutiva del basalto en la producción de recipientes de formas similares al ser un material más blando.

Materiales estudiados de época romana

Guttus / Gutturnium, redoma de vidrio. N.º inv. 18943. Forma Isings 28a (Isings, 1957: 41-42; Alonso, 2009: 174, fig. 3). Procedencia: antigua colección Garay. Recipiente completo y restaurado. Dimensiones: altura 180 mm, diámetro borde interior 32,17 mm, diámetro borde exterior 57 mm, diámetro cuello 36,80 mm, ancho cuerpo máximo 84,32 mm; grosor labio máximo 16,1 mm, grosor pared máximo en el cuello 5 mm; peso 308 gr. Vidrio soplado libre, borde pulido al fuego, sin marca de puntel, partiendo de vidrio mosaico fundido. Color ocre opaco (Caran d'Ache 035) con vetas blancas (Caran d'Ache 001), ambos colores fundidos y entremezclados (fig. 1).



Fig. 1. *Guttus / Gutturnium*, redoma de vidrio. N.º inv. 18943. Dibujo: E. Ortiz. Foto: M. Cisneros.

La morfología del vidrio, grosor de la pared y opacidad preservaban los *medicamenta*, cuya composición los hacía especialmente vulnerables al contacto con el aire, el calor y la luz.

Se cataloga como un esqueuomorfo; los elementos estructurales de la piedra que le son inherentes y la distinguen en la simulación de vidrio pasan a ser motivos decorativos.

Propuesta de datación: entre época julio-claudia e inicios de la flavia.

En piedra, el paralelo más claro en cuanto a su forma es el tipo 4.2 que Colivicchi establece en su estudio de las necrópolis tarentinas. Tiene un cuello cilíndrico alto, ligeramente alargado, cuerpo ovoide con máxima expansión en la parte inferior; está atestiguado en la primera mitad del siglo I d. C. (Colivicchi, 1997: 236-237). Como este autor señala, aunque las publicaciones sobre *alabastra* son numerosas, pocas realizan consideraciones sobre forma, cronología y función, en especial en época romana, siendo clasificado de manera genérica, con referencias vagas a su tipo de roca, a pesar de que la materia prima empleada en su fabricación puede permitir individualizar centros de producción (Colivicchi, 2001: 7-11), como el de Menfis, donde se une la existencia de yacimientos de alabastro y una tradición milenaria en la elaboración de vasos en piedra (Colivicchi, 1997: 246), el de Shakhr-i Sokhta, en la Bactriana, que abastecía de vajilla de alabastro entre otros al centro urbano de Susa, además de otras oficinas documentadas en Etruria, en Chipre, en Babilonia (Pensabene, 1999: 175-176) o en Mleiha, en la península de Omán (Córdoba, 2016: 91), que tratarían de dar respuesta a una demanda local.

A lo largo del siglo I d. C. comienza a producirse un descenso en su documentación, que puede estar motivado por diversos factores, como el hecho de que la mayor parte de los *alabastra* estén asociados a necrópolis y sean escasos los ejemplos de uso doméstico, lo que significa que la información disponible es dependiente de los ritos funerarios y deja de lado una parte, y no la menor precisamente, del empleo al que estuvieron sometidos estos recipientes, como atestigua el ejemplar hallado en la casa de *T. Crassius Crescens* en Pompeya junto a otros objetos que denotan un ambiente claramente femenino (Sodo, 2004: 58).

La escasez de estratigrafías impide analizar en detalle el fenómeno de su desaparición o sustitución, siendo una excepción la necrópolis de Tarento, donde estos pequeños contenedores de alabastro dejan de aparecer en la segunda mitad del siglo I d. C., hecho que se asocia a la difusión de los balsamarios de vidrio, que se convierten en mercancías de uso corriente, ya que tenían una más rápida y menor costosa producción y estaban menos condicionados a la disponibilidad de un material, que no era común al menos en Occidente (Colivicchi, 1997: 244).

En cuanto al tipo de roca imitado es claramente el alabastro, ampliamente usado para recipientes desde el período predinástico y para *alabastra* desde el período tardío egipcio (Aston, 1994). Los romanos denominaron al que se extraía en Egipto *Lapis Onyx*, pero no fue el único explotado y difundido en ese periodo; posiblemente en Asia Menor también se extraía el llamado «alabastro fiorito» (Di Leo, 1992; Marchei, 1992a y 1992b). Cualquiera de estas dos variedades podría dar unas coloraciones similares a las del ungüentario de vidrio analizado, si bien otros tipos de alabastro fueron usados en la Antigüedad, aunque su difusión fue local o regional y en las proximidades de sus canteras se debieron situar talleres.

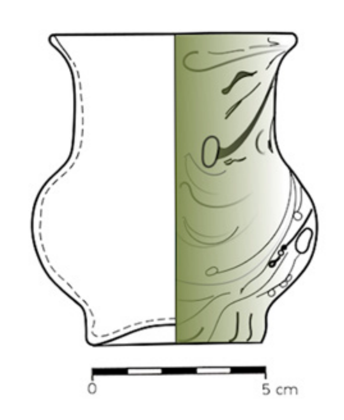




Fig. 2. Pote o tarro de vidrio. N.º inv. 20058. Dibujo: E. Ortiz. Foto: M. Cisneros.

Pote o tarro de vidrio. N.º inv. 20058. Forma Hayes 153 variante (Hayes, 1975: 56, n.º 135, fig. 3, n.º 135, lo denomina «jar»; Alonso, *op. cit.*: 476, fig. 309). Procedencia: Palencia, antigua colección Rico y Sinobas. Recipiente intacto. Dimensiones: altura 91 mm, diámetro borde exterior 68,87 mm, diámetro máximo cuerpo 85 mm, grosor 1-2 mm; peso 60 gr. Soplado libre, borde pulido al fuego, sin marca del puntel. El color del vidrio es verde jade translúcido (Caran d'Ache 211) con venas en gris oscuro (Caran d'Ache 007) de trazo ahumado, probablemente, provocadas al manipular ingredientes infundidos o inclusiones de sulfato, con finalidad estética hacia media pieza. Presenta dos visiones distintas en sendas mitades o planos frontales. El aspecto remite a figuraciones minerales. Está conectado, de algún modo, con el vidrio soplado de pedazos creando bicromías intencionadas (Stern, 2012: 33-45). Este género, que tiene algo de experimental, se apunta que tuvo como objetivo la imitación de piedras (fig. 2).

Aunque por su perfil, dimensiones y cálculo proporcional podría asimilarse a un vaso para beber, resulta más apto como pote o tarro contenedor de *medicamenta* (sustancias que englobaban, fundamentalmente, las relacionadas con el cuidado del cuerpo en toda su extensión) utilizadas en la toilette.

Analizando sus rasgos, se distingue un pie bien diferenciado para aislar térmicamente el contenido de la superficie sobre la que apoyaría el recipiente; un depósito globular para remover o agitar el producto; una constricción hacia mitad del contenedor junto al cuello marcado, para aislar del exterior y mejorar la preservación; y una boca amplia y exvasada que permitiría la manipulación, extracción y el envasado.

Podría considerarse una fantasía (Grose, 1989: 383); composición libre cuyos motivos no obedecen a tipos originales, tomando como tema de inspiración decoraciones, perfiles, colores, etc. Consiste en una copia parcial modificando e integrando sus rasgos en un conjunto cuyo resultado final es novedoso. El modelo original es solo motivo de partida, el resultado final contempla modificaciones intencionadas y no registra ejemplos entre piezas antiguas. En su apariencia podría ser un *unicum*, al no descartar que fuera una creación libre y original del soplador y no conocerse paralelos.

Hayes propone para el recipiente de The Royal Ontario Museum una manufactura sirio-palestina, tanto por el tipo de vidrio como por los paralelos conocidos, por ejemplo, el recipiente encontrado en la necrópolis real de Meroe datado *circa* de fines del siglo I d. C. (Hayes, *op. cit*.: 56, n.º 135). La rareza de esta forma en Occidente, ausente en localizaciones y tipologías como la de Isings, hace suponer una manufactura del Mediterráneo oriental. Resulta habitual en Egipto durante las dinastías XVIII y XIX (1330-1200 a. C.) con recipientes similares para cosméticos tanto en piedra como en vidrio, de este último destacamos uno en vidrio azul opaco del British Museum, con una altura de 8,6 cm (muy próxima a la de nuestro ejemplar), aunque con un pie muy resaltado (Tatton-Brown, y Andrews, 1991: 29, fig. 24, «unguent jar»), otros potes o jarros con el mismo perfil y de fábrica egipcia llevan dos pequeñas asas hacia mitad del cuerpo (*vid.* Grose, *op. cit*.: 41, n.os 8-9; 50, fig. 23f; Tatton-Brown, y Andrews, *op. cit*.: 29-31, figs. 25-26).

Propuesta de datación: época de Tiberio-inicio de los Flavios.

Tiene sus paralelos en piedra en recipientes egipcios de la forma 173 de Aston, que se fecha en la dinastía XVIII (Aston, *op. cit*.: 151). Esta forma tiene un paralelo en un vidrio de las dinastías XVIII y XIX, aunque en este caso dispone de un pie alto (Grose, *op. cit*.: 50, fig. 23f). La coloración de nuestro ejemplar se asemeja a la denominada serpentina verde rana; una roca cuyo nombre deriva de su semejanza a la piel de la serpiente, con manchas de forma oblonga o moteados en tonos verdosos de distinta intensidad con vetas negras, verdes e incluso blancas. Precisamente por esa semejanza Plinio (*NH* 36, 7) las incluía entre las ofitas. Sus canteras estuvieron en el desierto oriental egipcio, existiendo una variedad similar que se extraía en el Piedemonte italiano (Corsi Collection n.os 567, 568, 578; Gnoli, 1971: 134; Harrell, 2013). Se empleó en Egipto desde época predinástica hasta la romana, entre otros usos para vasos (Harrell, *op. cit.*). Copas, platos y otros tipos de recipientes, entre los

que estarían los empleados en toilette, fabricados en esta roca se han identificado entre los pertenecientes a la Colección Gorga con fechas que en unos casos se sitúan en la primera época imperial y en otros se llevan a momentos tardíos (Gasparri, 2013: 173-178), denotando un amplio uso cronológico.

Cyathus / Troullion. Taza con asa de vidrio, n.º inv. 14182. Forma Isings 75a (Isings, *op. cit.*: 92; Alonso, *op. cit.*: 507-508, fig. 349). Procedencia: desconocida; se trata de un material que formó parte del fondo original del MAN. Recipiente intacto. Dimensiones: altura 28 mm, diámetro borde 92 mm, diámetro fondo 36 mm, longitud asa 60,5 mm, grosor máximo 3,97 mm; peso 66 gr. Soplado libre y acabado tallado. Púrpura translúcido (Caran d'Ache 100) y blanco opaco (Caran d'Ache 001), para la decoración de vetas formadas con hilos de vidrio aplicado y aplastado (fig. 3).

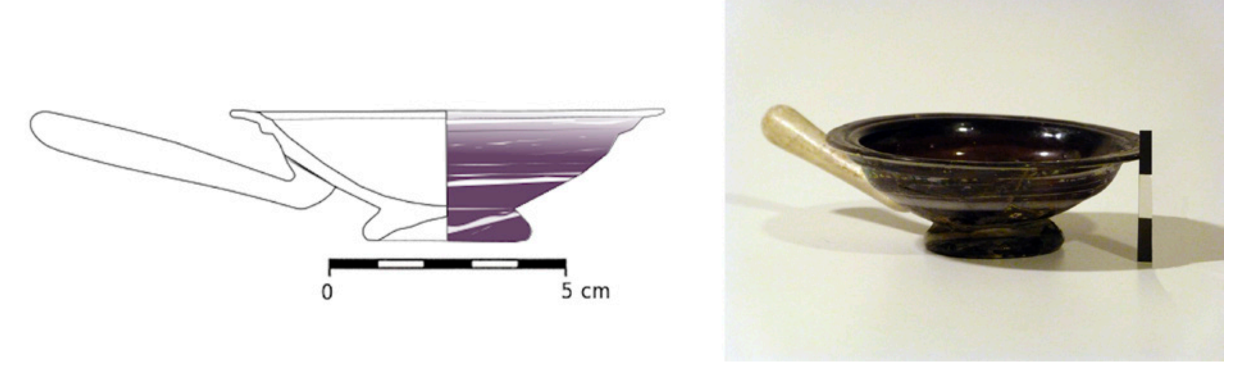


Fig. 3. *Cyathus / Troullion*, taza con asa de vidrio. N.º inv. 14182. Dibujo: E. Ortiz. Foto: M. Cisneros.

Presenta las características de una trulla pero con el tamaño de un cazo y forma de una taza con asa alargada. Corresponde a una medida de capacidad (ciato) equivalente a 0,0456 litros (45,6 ml) y a la vez a un recipiente relacionado con el consumo / servicio de vino. El tipo de asa corta y horizontal no lo haría apto como trasvasador desde la cratera a las copas, tratándose en este caso en una taza para beber que cabía en la palma de la mano: «*Vide quot cyathos bibimus*» (Plauto, *Stichus*, 706).

Propuesta de datación: Época julio-claudia y flavia.

Ampulla. Balsamario de vidrio. N.º inv. 1991/45/20. Forma Isings 26a (Isings, *op. cit.*: 40-41; Alonso, *op. cit.*: 329-220, fig. 167). Procedencia: desconocida. Recipiente completo, con pequeñas faltas en el borde. Dimensiones: altura 88,49 mm, diámetro borde 15,92 mm, diámetro máximo cuerpo 50,36 mm; grosor máximo pared en el borde 1 mm; peso 14 gr. Soplado libre, presentando un conformado defectuoso visible en el eje del bulbo descentrado, borde pulido al fuego, sin marca de puntel y fondo ligeramente cóncavo. Color púrpura translúcido (Caran d'Ache 100) y decoración de hilos blancos opacos (Caran d'Ache 001). Esta forma se produjo en el mismo color pero en versión lisa (Whitehouse, 1997: 128-129, n.º 203), así como en otras producciones monocromas (ámbar, azul oscuro, etc.). La adición de un mineral rico en manganeso, como la pirolusita,

produce una coloración púrpura si hay una atmósfera oxidante en el horno de fusión. La cantidad habitual de manganeso en el vidrio romano púrpura está en torno a un 3 % (Fleming, 1999: 141) (fig. 4).

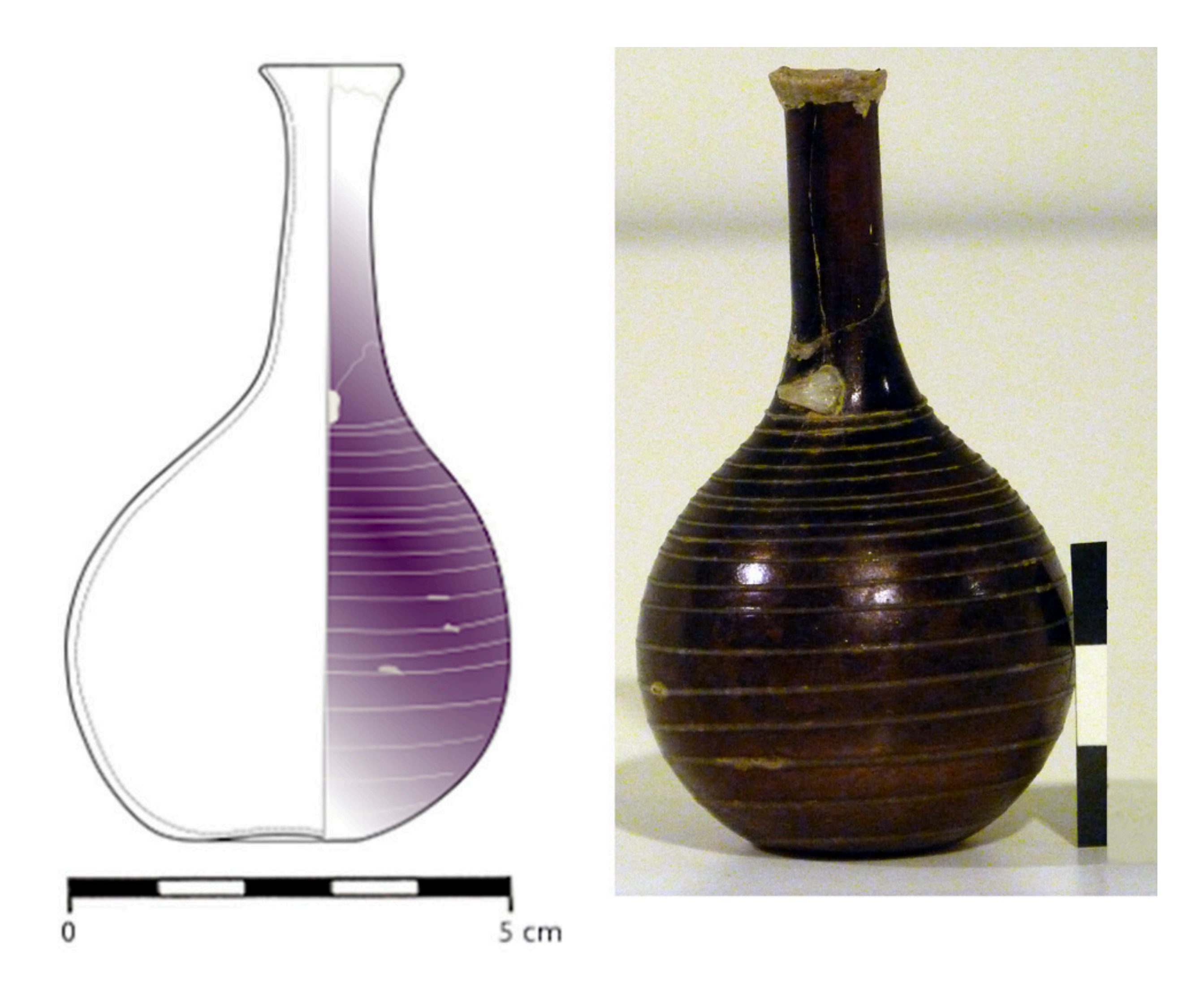


Fig. 4. *Ampulla*, balsamario de vidrio. N.º inv. 1991/45/20. Dibujo: E. Ortiz. Foto: M. Cisneros.

El color oscuro favorecería la preservación de componentes alterables de los *medicamenta*, y los hilos en relieve, como otras decoraciones reconocidas en vidrio, añadían un recurso decorativo ergonómico para una sujeción más firme, evitando que los recipientes resbalaran de las manos en contacto con líquidos, especialmente oleaginosos. Se trataría de un contenedor para cosméticos líquidos, probablemente perfume, y para utilizarse en el ámbito doméstico. Sus paredes muy finas y ausencia de asas, contrastan con los *aryballoi*, de vidrio más grueso y resistente y con asas definidas para ser transportados a las termas higiénicas. En el ámbito del lujo los cosméticos encuentran en el vidrio un material sugestivo para su conservación y comercialización. Contenedores atractivos para contenidos costosos.

Propuesta de datación: siglo I d. C., probablemente entre las épocas de Claudio y Nerón.

Para ambos casos las formas no las hemos documentado en piedra, sin embargo el color púrpura, e incluso su unión con el blanco, indica claramente una imitación de la amatista, piedra semipreciosa usada en el mundo egipcio para gemas, joyería y pequeños recipientes durante diferentes periodos, incluyendo el tolemaico y el romano (Aston; Harrell, y Shaw, 2000: 51; Harrell, 2012). Los griegos y romanos creían que la amatista ahuyentaba la embriaguez (Plinio, *NH*, 37, 124), ya que su nombre griego, *amethystos*, significa no borracho; de ahí su empleo en vasos para beber y también como amuleto (Price, 2007: 239).

El vidrio fue considerado, de algún modo, una piedra compuesta de materias primas pétreas (básicamente, sílice, sodio y calcio). Pausanias habla de «vidrio, cristal y *môrria* y de alguna otra cosa hecha de piedra» (Pausanias, *Graeciae descriptio*, VIII, 18, 5).

En este sentido, se entiende que la magia y propiedades adjudicadas a las piedras se extrapolaran, considerando igual de eficaz las imitaciones en vidrio.

Respecto al balsamario, los hilos blancos aplicados y arrollados remiten a las vetas naturales de numerosos *alabastra*, contenedores de conservación con una intensa y dilatada tradición desde época egipcia, como ya hemos comentado anteriormente; representando la sinergia de dos piedras cuyas características estructurales son puestas al servicio de la ornamentación y funcionalidad del recipiente. En este caso, estaríamos ante una inspiración, más sutil en el resultado final del objeto, aportando notas del original que pueden pasar desapercibidas en la interpretación (al proyectar esta un tratamiento propio del artista en la concepción, orden o expresión del original).

Además de los citados, hay dos recipientes de época romana que sin duda merecen un tratamiento monográfico, y más extenso del que nos permite este trabajo. Nos referimos a la *situla* (perfil), *diatretum* de *Tiermes* (n.º inv. 21529) y al recipiente en ágata de Mérida (n.º inv. 32642).

***Situla* de vidrio** (vasija en forma de caldero con asa). *Diatretum* (en referencia a la decoración tallada). *Allassontes* pudo ser el término con el que se aludía a las vasijas que cambian de color: «*alii vitrum conflant...calices tibi allasontes versicolores transmisi,...*» (*Vopiscus, Saturnino,* 8, 10; Harden, y Toynbee, 1959: 188).

Forma Harden y Toynbee, «Group B» -según modelo tallado- (Harden, y Toynbee, *op. cit*.: 189, 210-211; Alonso, *op. cit*.: 542-543, fig. 395). Referente al estudio, revisión, actualización de datos y registro gráfico del vidrio de *Tiermes*, ha sido descrito y citado en la bibliografía existente (Whitehouse; Gudenrath, y Roberts, 2015: 142-143). Procedencia: *Tiermes* (Montejo de Tiermes, Soria). Recipiente incompleto, muy fragmentado y reintegrado parcialmente. Dimensiones: diámetro borde exterior 200 mm, actualmente conserva una altura de 117 mm, grosor máximo de la pared 8 mm y el mínimo de 3 mm; peso, no procede por su estado incompleto (fig. 5).



Fig. 5. *Diatretum de Tiermes*. N.º inv. 21529. Foto con luz transmitida: M. Cisneros.

Respaldamos un uso como lámpara (*Lampas / Lychnus*), conforme a la corriente que aglutinan otros investigadores sobre el vidrio dicroico. El vidrio con luz reflejada es de color verde jade opaco (Caran d'Ache 211) y con luz transmitida oscila entre el naranja y el rojo (Caran d'Ache 030; 040 y 050).

Es conocido el interés patente en las referencias sobre piedras de las fuentes escritas destacando las alusiones sobre: color, combinaciones cromáticas, observación a través de la luz, lujo y ostentación, efectos apotropaicos, demanda e imitación en otros materiales, principalmente vidrio. Hasta el momento actual, podría considerarse un *unicum* en la confluencia de forma, decoración y dicroísmo. Encontrándose entre las ocho diatretas conocidas en vidrio dicroico (Whitehouse; Gudenrath, y Roberts, *op. cit.*: 191).

Propuesta de datación: Constantino I - Teodosio I.

Recipiente en ágata. N.º inv. 32642. Sin tipología. Procedencia: *Emerita Augusta* (Mérida, Badajoz). Casi completo, falta un pequeño fragmento en la parte inferior derecha. Dimensiones: altura 46 mm, longitud 126 mm y ancho 91 mm, grosor pared 1,8-2,5 mm; peso conservado 114 gr, completo pudo llegar a pesar unos 116-118 gr. Tallado a partir de una geoda (historia del hallazgo, descripción y bibliografía en: Castellano, 2006: 101-102) (fig. 6).



Fig. 6. Recipiente en ágata de Mérida. N.º inv. 32642. Fotos: M. Cisneros.

Iconográficamente representa la cabeza de Sileno, quien formaba parte del cortejo de Dioniso. Los textos latinos recogen el lujo y la idoneidad de *murrina* para beber vino: «Veo vasos de múrrina, porque el lujo sería demasiado barato si los hombres no brindasen en gemas talladas con el vino que después vomitarán» (Séneca, *De Beneficiis*, VII, 9). «Si bebes vino caliente, una copa múrrina casa con el ardiente Falerno y se consigue con ella mejor sabor para el vino» (Marcial, *Epigrammata,* XIV, 113).

J. R. Mélida (1917) lo comparó con otros vasos en piedras semipreciosas, en concreto en ónice, como la llamada Copa de los Ptolomeos, el vaso de la Abadía de Saint Maurice d'Agaune o la llamada Tazza Farnese[3], datando al ejemplar emeritense en el siglo I a. C. o en el I d. C. y procediendo, al igual que ellos, de un taller oriental. Se le cataloga como un *unicum* entre los objetos de ágata conocidos.

Los recipientes en esta piedra se adscriben al contexto de la tradición helenística para los momentos finales de la República y los inicios del Imperio, cuando los vasos de piedras semipreciosas podían ser usados como objetos de mediación diplomática, caso, posiblemente, de la corte del Reino de Partia. Sus fuentes de extracción en el mundo antiguo se ubican fundamentalmente en India, península arábiga y Egipto, aunque también se conocen en Europa. La tradición oriental les atribuía poderes mágicos que pasaron a las culturas posteriores. La tipología de estos recipientes es muy variada, desde copas hasta *simpulae* y *rhyta* e incluyendo cotículas y páteras (Bühler, 1973: 24; Belli, 1989) y su imitación en vidrio es conocida en numerosos ejemplares.

Material estudiado de época tartésica

***Oinochoe,* jarra con boca trilobulada de vidrio.** N.º inv. 28583. Forma Blanco «Grupo A» (Blanco, 1956: 3). Procedencia: Aliseda (Cáceres). La jarra se encontró intacta y que «[...] los descubridores rompieron [...]» (Mélida, 1928: 507, fig. 7; Pavón; Rodríguez, y Reguera, 2011: 219-220, fig. 7). Recipiente incompleto; restituido y reconstruido. Dimensiones: altura 150 mm, diámetro pie 37,6 mm y ancho máximo del cuerpo 91 mm; peso, no procede por su estado incompleto. Color verde amarillento (Caran d'Ache 230), translúcido. La fábrica y su manufactura están estrechamente vinculadas con la vasija de producción siria o asiria, vidrio fundido, tallado y pulido en frío a mano, relacionada con la técnica lapidaria, datado entre los años 725-600 a. C. (Goldstein, 1979: 99-100, n.º 196) (fig. 7).

El perfil se ha relacionado con otras producciones en metal, cerámica y piedra, pero ausente en vidrio conformado con núcleo de arena (Grose, *op. cit.*: tipología en 130-131).

---

3 Aunque la bibliografía sobre estos vasos y otros fabricados en piedras semipreciosas es extensa, se puede consultar, por tratar en conjunto el tema incluyendo los ejemplos citados, Slavazzi (2003).



Fig. 7. *Oinochoe*, jarra con boca trilobulada de vidrio procedente de Aliseda. N.º inv. 28583. Dibujo: E. Ortiz, boca, asa y perfil interior han sido adaptados según dibujo de García y Bellido, 1960: 45, fig. 1. Foto: M. Cisneros.

Este tipo de jarra piriforme ha sido estudiada por J. Jiménez (2002), quien la documenta en vidrio, metal y cerámica en el ámbito fenicio, con una cronología que en líneas generales se sitúa en el siglo VII a. C. (Jiménez, 2005: 1092-1099), y en alabastro en territorio egipcio, como atestiguan los ejemplares de la necrópolis de El Kurru (Nubia), depositados en el Museum of Fine Arts de Boston (Grau-Zimmermann, 1978: 172, 217), que pertenecerían a la primera mitad del siglo VII a. C., en un arco cronológico similar al de un vaso, también en alabastro, hallado en una tumba asiria de época de Senaquerib (Jiménez, 2002: 60). Esto significa que para esta forma tenemos una gama de materias primas que van desde el alabastro aparecido en las tumbas reales nubias, hasta el vidrio, pasando por el bronce que se asocia a ricos ajuares carentes de vasos cerámicos de engobe rojo, que, precisamente, se documentan en necrópolis que no destacan por la riqueza de sus ajuares (Jiménez, 2005: 1092).

El prototipo pudo residir en los conocidos como «vasos canopos» egipcios; pudiendo haber evolucionado a una «estilización» artística en perfil, decoración, especialmente en la boca, y contenido de la inscripción; la depuración formal es lo esencial en su diseño sin desaparecer un reconocimiento del arquetipo.

El contexto de las trece jarras de bronce peninsulares documentadas es funerario en sus tres cuartas partes. Este tipo de jarras han aparecido en Chipre, Italia y península ibérica.

Morfológicamente resultaría bien adaptada para almacenar un líquido, mantener sus cualidades y verterlo con cuidado. Paredes gruesas para preservar su temperatura, color verde translucido como filtro lumínico y abertura pequeña, acomodada y precisa para la dosificación.

Se consideraría un *unicum*, y, probablemente, el contrapunto de un modelo, contraste entre fábricas «simultáneas» ejecutadas en distintos materiales (piedra, metal o cerámica). Todo parece apuntar a que el modelo fue fabricado en piedra a fines del siglo VIII a. C. La jarra de Aliseda no respondería a un esqueuomorfo ya que el rasgo ornamental cromático, el color verde amarillento del vidrio, no simula la piedra blanca de las otras jarras, aunque sí la reducida capacidad translúcida por el grosor de las paredes y acabado pulido.

Un comentario especial merece su color y aspecto, que poseen un estrecho parecido con el peridoto (*chrisolite*: Plinio, *NH*, 37, 109), en distintas tonalidades de verde (piedra como en NIG: 52533 del MAN). Esta piedra semipreciosa era conocida en el antiguo Egipto, aunque fue raramente usada, alcanzando su mayor popularidad en época tolemaica y romana, momento en el que está activa una mina en la isla de Zabargad en el Mar Rojo (Plinio, *NH*, 37, 108), lo que no significa que pueda incluirse en el grupo de las gemas de uso más común, como la amazonita, la amatista, el jaspe rojo, el lapislázuli y la turquesa (Harrell, 2012: 4, 9-10).

Fue muy estimada y estaba vinculada a los cultos de Isis mencionada en la inscripción de la jarra (cuya iconografía aparece, a veces, con un *oinochoe* en la mano izquierda y un sistro en la mano derecha, ejemplo, inv. MC0744, en Musei Capitolini, Roma). Blázquez reseña: «El nombre de Isis se lee en la botella de Aliseda (Cáceres), tallada en cristal de roca, obra del norte de Siria» y «Los jarros piriformes debían contener los perfumes» (Blázquez 2001: 22 y 24).

Se creía que la piedra tenía propiedades curativas y protectoras (Halleux, y Schamp 2003: 171, 220, 282) transferidas al portarla, ingerir un líquido por contacto o ingesta directa (reducida a polvo). Las ceremonias místico-religiosas solían tener rituales extáticos con bebidas embriagantes, sonidos, danzas, e inhalación de sustancias aromáticas quemadas (González, 1984: 46-47).

El Papiro de Estocolmo (fines siglo III-inicios siglo IV d. C.), reuniendo algunas recetas heredadas, recoge una fórmula para imitar *chrysolite* en vidrio, calentándolo y mezclándolo con celidonia (Caley, 2008: 59 y 63).

Propuesta de datación: el perfil y la fábrica del vidrio podrían apuntar hacia el 725 - *circa* 675 a. C., no descartándose una supervivencia en su transmisión, dado su protagonismo en los ajuares, carácter suntuario, solidez del cuerpo y su uso restringido. Considerando el destacado perfil inferior globular (Jiménez, 2005: 1098, fig. 5), la pieza se englobaría dentro del siglo VIII a. C., alejándose de los perfiles metálicos más ahusados fechados a partir del siglo VII a. C., a pesar de las últimas dataciones propuestas para el ajuar completo con el que fue encontrada, mediados del siglo VI o siglo V a. C. (Rodríguez; Pavón, y Duque, 2015: 220).

Conclusiones

Con la simulación de piedras diversas, no solo en su apariencia ornamental sino en otros aspectos específicos interesantes para muchas aplicaciones, el vidrio ejerció una función catalizadora, activando principalmente su desarrollo en adorno personal, arquitectura y vajilla (vertientes organoléptica y de conservación), mediante el tratamiento y manipulación adecuados. A nivel social este fenómeno introdujo la normalización y acceso a una estética para un mayor espectro de población.

Este hecho se materializa en producciones que van desde una estrecha y fiel simulación del original, pudiendo pasar por falsificaciones, como algunos esqueuomorfos, a un abanico de matices intermedios, recogidos en una nomenclatura muy amplia, producto de incorporaciones libres de la artesanía o la distinta búsqueda de objetivos (tecnológicos, comerciales, coleccionistas, etc.). Este nuevo registro en el estudio de los materiales lo venimos denominando valor conceptual y se intercala entre el valor cuantitativo que nos ofrecen los datos arqueométricos (dimensiones, peso, medidas de datación, claves cromáticas, composiciones, estadísticas, etc.) y el valor cualitativo con el que se definen los objetos tipológicamente, en sentido amplio (perfiles, decoraciones, funciones, técnicas y defectos de fabricación, etc.). El avance de piezas que presentamos en esta comunicación reconoce las siguientes categorías: esqueuomorfo, inspiración, contrapunto y *unicum*.

El MAN acoge una muestra muy representativa y diversificada de recipientes de vidrio y piedra. La mayor parte sobresalen por su relevancia y carácter único, queriendo resaltar su notable interés científico, además de subrayar su gran valor estético. Esta revisión sobre piezas completas ha permitido incorporar datos como la ausencia de marcas del puntel, marcador cronológico, para recipientes con el borde pulido al fuego, que podría indicar una fecha *post quem* 50-60 d. C., según investigaciones en curso (Whitehouse, 2015: 57-60). Destacar la inclusión del peso, en piezas completas, información que rara vez se incluye en las descripciones básicas y que debería ser rutinaria dada la importancia que tiene en el estudio del vidrio[4]; recuérdese, por ejemplo, que el Edicto de Diocleciano reglamenta la venta

---

4 Catálogos relevantes de colecciones de vidrio de Museos como Goldstein, 1979; Grose, 1989; Whitehouse, 1997; etc. adolecen de la incorporación del peso, algo incomprensible siendo que cuentan con un elevado número de ejemplares intactos o completos.

de vidrio al peso (Whitehouse, 2004). A ello se suma, en general, el estado de conservación excepcional de las piezas para observar sus características.

Una última mención habría que hacer en relación a los recipientes en piedras duras procedentes de las colecciones reales depositados en los museos nacionales españoles, cuyas publicaciones, como las realizadas por ejemplo sobre el del Prado (Arbeteta, 2001), pueden aportar luz sobre la fabricación de estos objetos en época romana y ayudarnos a comprender los avatares por los que pasaron algunas de estas piezas. El tratamiento de este tema referido al MAN requeriría un estudio pormenorizado, que excede los objetivos de este trabajo.

Bibliografía

Alonso, E. (2009): *El vidrio romano en los museos de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Arbeteta, L. (2001): *El tesoro del Delfín: catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Aston, B. G. (1994): *Ancient Egyptian Stone Vessels. Materials and Forms*. Heidelberg: Heidelberger Orientverlag.

Aston, B.; Harrell, J. A., y Shaw, I. (2000): «Stones», *Ancient Egyptian materials and technology*. Edición de Paul T. Nicholson e Ian Shaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 5-77.

Bauer, A. A. (2008): «Import, Imitation or Communication? Pottery Style, Technology and Coastal Contact in the Early Bronze Age Black Sea», *Import and Imitation in Archaeology*. Edición de Peter F. Biehl y Yuri Ya. Rassamakin. Langenweißbach: Beier & Beran, pp. 89-104.

Belli Pasqua, R. (1989): «Vases and Inlays in Marble and Semi-Precious Stone», *Radiance in Stone. Sculptures in Colored marble from the Museo Nazionale Romano*. Edición de Maxwell L. Anderson y Leila Nista. Roma: De Lucca edizioni d'arte, pp. 104-110.

Blanco, A. (1956): «Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes en la Península», *Archivo Español de Arqueología*, n.º 29, pp. 3-51.

Blázquez, J. M.ª (2001): *Religiones, ritos y creencias funerarias de Hispania prerromana*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Bühler, H.-P. (1973): *Antike Gefässe aus Edelsteinen*. Mainz: Verlag Philipp Von Zabern.

Caley, E. R. (2008): *The Leyden and Stockholm Papiry. Greco-Egyptian Chemical Documents from the Early 4th Century AD*. Edición de W. B. Jensen. Cincinnati: University of Cincinnati.

Castellano, M. Á. (2006): «Vaso de ágata», *Nosotros: Extremadura en su patrimonio* (Cáceres, 31 de octubre de 2006-31 de enero de 2007). Edición de José Antonio Agúndez García *et alii*. Cáceres: Caja de Extremadura; Barcelona: Lunwerg, pp. 101-102.

Cisneros, M.; Ortiz, E., y Paz, J. Á. (2013a): «Not everything is as it seems. Imitation Marbles and Semi-Precious Stones in Roman Glass», *Madrider Mitteilungen*, n.º 54, pp. 275-298.

– (2013b): «Stone emulated in glass: an alabastrum and a glass similis, both from Hispania», *Journal of Roman Archaeology*, n.º 26, pp. 409-422.

– (2014): «Mercancías romanas de piedra imitadas en vidrio: ejemplos procedentes de Hispania», *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica-Proceedings XVIIIth International Congress of Classical Archaeology: Centro y Periferia en el mundo clásico-Centre and periphery in the ancient world* (Mérida, 13–17 de mayo de 2013). Edición de José María Álvarez Martínez; Trinidad Nogales e Isabel Rodà. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, vol. II, pp. 1399-1403.

Colivicchi, F. (1997): «Gli alabastra tardo-ellenistici e romani. La documentazione della necropoli tarentina», *Mélanges de l'École Française de Rome*, vol. 109, n.º 1, pp. 199-261.

– (2001): *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Tarento. III.2. Alabastra tardo-ellenistici e romani della necropoli di Tarento. Materiali e contesti*. Tarento: Scorpione.

Córdoba, J. M. (2016): «Riquezas, caravanas y comerciantes de Mleiha», *En los confines del Oriente próximo. El hallazgo moderno del país de Magán* (Madrid, 16 de abril-29 de mayo de 2016). Edición de Joaquín María Córdoba. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 91-92.

Corsi Collection: www.oum.ox.ac.uk/corsi/catalogue/classvii [Consulta: 20 de febrero de 2017].

Di Leo, B. (1992): «Alabastro egiziano; onice; alabastro cotognino», *Marmi antichi da collezione. La raccolta Grassi del Museo Nazionale Romano*. Edición de Enrico Dolci y Leila Nista. Carrara: Museo Civico del Marmo, 1992, pp. 49-50.

Fleming, S. J. (1999): *Roman Glass. Reflections on Cultural Change*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.

Frieman, C. (2010): *Skeuomorphs and stone-working: Elaborate lithics from the early metal-using era in coastal, northwest Europe*, [en línea], Tesis Doctoral, Merton College & School of Archaeology, University of Oxford. Disponible en: <https://www.academia.edu/390218/Skeuomorphs_and_stone-working_Elaborate_lithics_from_the_early_metal-using_era_in_coastal_northwest_Europe>. [Consulta: 27 de febrero de 2017].

García y Bellido, A. (1960): «Inventario de los jarros púnico-tartéssicos», *Archivo Español de Arqueología*, vol. XXXIII, pp. 44-63.

Gasparri, C. (2013): «Vasi in pietre duree o marmi pregiati», *Museo Nazionale Romano. Evan Gorga: La collezione di archeologia*. Edición de Alessandra Capodifierro. Milano: Electa, pp. 171-184.

Gnoli, R. (1971): *Marmora romana*. Roma: Edizioni dell'Elefante.

Goldstein, S. M. (1979): *Pre-Roman and Early Roman Glass in The Corning Museum of Glass*. Corning-NewYork: The Corning Museum of Glass.

González Wagner, C. (1984): «Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo», *Gerión*, n.º 2, pp. 31-59.

Grau-Zimmermann, B. (1978): «Phönikische Metallkannen in den orientalisierenden Horizonten des Mittelmeerraumes», *Madrider Mitteilungen*, n.º 19, pp. 161-218.

Grose, D. F. (1989): *The Toledo Museum of Art. Early Ancient Glass*. New York: Hudson Hills Press.

Halleux, R., y Schamp, J. (2003): *Les Lapidaires Grecs*. Paris: Les Belles Lettres.

Harden, D. B., y Toynbee, J. M. G. (1959): «The Rothschild Lycurgus Cup», *Archeologia*, v. 97, pp. 179–212.

Harrell, J. A. (2012): «Gemstones» [en línea], *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de Willeke Wendrich. Los Angeles. Disponible en: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002czx1r>. [Consulta: 22 de febrero de 2017].

– (2013): «Ornamental Stones» [en línea], *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Edición de Willeke Wendrich. Los Angeles. Disponible en: <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz002dwzs4>. [Consulta: 20 de febrero de 2017].

Hayes, J. W. (1975): *Roman and Pre-Roman Glass in the Royal Ontario Museum*. Toronto: The Royal Ontario Museum.

Isings, C. (1957): *Roman Glass from Dated Finds*. Groningen & Djakarta: J. B. Wolters (Archaeologia Traiectina II).

Jiménez, J. (2002): *La toreutica orientalizante en la Península Ibérica*. Madrid: Real Academia de la Historia

– (2005): «De los bronces tartésicos a la toréutica orientalizante. La broncística del hierro antiguo en el mediodía peninsular», *El periodo orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Edición de Sebastián Celestino y Javier Jiménez. Mérida: CSIC, vol. II, pp. 1089-1116 (Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXXV).

Marchei, M. C. (1992a): «Alabastro cotognino, onice», *Marmi antichi*. Edición de Gabriele Borghini. Roma: Leonardo, De Luca Editori, pp. 140-141.

– (1992b): «Alabastro fiorito», *Marmi antichi*. Edición de Gabriele Borghini. Roma: Leonardo, De Luca Editori, pp. 142-145.

Mélida, J. R. (1917): «Notas descriptivas», *MAN Adquisiciones en 1916*, pp. 15-20.

– (1928): «Der Schatz von Aliseda», *Archäologischer Anzeiger*, vol. 43, pp. 497-510.

Pavón, I., Rodríguez Díaz, A., y Reguera, I. (2011): «Traducción y valoración historiográfica de "Der Schatz von Aliseda", José Ramón Mélida (1928)», *Norba*, vol. 24, pp. 203-223.

Pensabene, P. (1999): «La collezione Betti di vasi in alabastro», *Museo Nazionale Romano. La collezione Gorga*. Edición de Mariarosaria Barbera. Milán: Electa, pp. 175-187.

Price, M. T. (2007): *Decorative Stone. The complete sourcebook*. Londres: Thames & Hudson.

Rodríguez Díaz, A.; Pavón, I. y Duque, D. M. (2015): «El Tesoro de Aliseda: aproximación a su contexto arqueológico y a su tiempo histórico», *El Tiempo del Tesoro de Aliseda II. Aproximación a su contexto arqueológico*. Edición de Alonso Rodríguez Díaz, Ignacio Pavón y David M. Duque. Cáceres: Caja de Extremadura; Barcelona: Lunwerg, pp. 205-224.

Slavazzi, F. (2003): «Vasi in pietra dura nell'età ellenistico-romana», *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia tecnuiche e arte*. Edición de Bruno Zanettin. Venecia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, pp. 437-458.

Sodo, A. M. (2004): «La cosmesi», *Moda, costume e belleza a Pompei e dintorni*. Pompei: Soprintendenza Archeologica di Pompei, pp. 51-60.

Squietieri, A. (2015): «Basalt vessels distribution in the Southern Levant during the Iron Age», *Broadening Horizons 4. A conference of young researchers working in the Ancient Near East, Egypt and Central Asia* (University of Torino, October 2011). Edición de Giorgio Affani *et alii*. Oxford: Archeopress, pp. 209-215 (BAR International Series 2698).

Stern, E. M. (2012): «Blowing Glass from Chunks Instead of Molten Glass: Archaeological and Literary Evidence», *Journal of Glass Studies*, v. 54, pp. 33-45.

Sternini, M. (1995): *La fenice di sabbia. Storia e tecnologia del vetro antico*. Bari: Edipuglia (Bibliotheca Archaeologica 2).

Tatton-Brown, V., y Andrews, C. (1991): «Before the Invention of Glassblowing», *Glass 5,000 years*. Edición de Hugh Tait. New York: Harry N. Abrams, Inc., pp. 21-61.

Vickers, M. (1996): «Rock crystal: the key to cut glass and diatreta in Persia and Rome», *Journal of Roman Archaeology*, n.º 9, pp. 48-65.

Von Saldern, A. (1991): «Roman glass with decoration cut in high relief», *Roman glass: two centuries of art and invention*. Edición de Martine Newby & Kenneth S. Painter. Londres: Society of Antiquaries of London, pp. 111-121.

Whitehouse, D. (1997): *Roman Glass in The Corning Museum of Glass*, vol. I. Corning, New York: The Corning Museum of Glass.

– (2004): «Glass in the Price Edict of Diocletian», *Journal of Glass Studies*, v. 46, pp. 189-191.

– (2015): «The pontil in the Roman world: A preliminary Survey», *Glass of the Roman World*. Edición de Justine Bayley, Ian Freestone y Caroline Jackson. Oxford & Filadelfia: Oxbow Books, pp. 57-60.

Whitehouse, D.; Gudenrath, W., y Roberts, P. (2015): *Cage cups: Late Roman luxury glasses*. Corning: The Corning Museum of Glass.

Formación y museografía de la colección de cerámica de cronología moderna durante el primer siglo de historia del Museo Arqueológico Nacional

Formation and museography of the collection of modern chronology ceramics over the first century of history of the Museo Arqueológico Nacional

María Ángeles Granados Ortega (marian.granados@mecd.es)
Departamento de Edad Moderna. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: La cerámica de las Edades Moderna y Contemporánea constituye una las principales colecciones del Museo Arqueológico Nacional desde su fundación en 1867 y ha sido valorada desde la primera mitad del siglo xx como una de las mejores colecciones de este tipo conservadas en los museos españoles. En esta comunicación revisamos las etapas de su formación y la evolución paralela de la museografía aplicada en sus sucesivas instalaciones en las salas de exposición permanente a lo largo de cien años.

Palabras clave: Colecciones de artes industriales. Series cerámicas. Historia de las colecciones. Historia de los museos arqueológicos españoles.

Abstract: Ceramics dating from the 16th century to the 19th century constitute one of the main collections at the Museo Arqueológico Nacional since its foundation in 1867 which since the first half of the 20th century has been regarded as one a of the best collections of its type kept at Spanish museums. This paper reviews the stages of its formation and the evolution of the museography applied to the successive installations at the permanent exhibition rooms over one-hundred years.

Keywords: Industrial arts collections. Ceramics series. History of collections. History of Spanish archaeological museums.

El ingreso de cerámicas de cronología moderna y contemporánea en el Museo Arqueológico Nacional derivó del Real Decreto de creación de los Museos Arqueológicos de 20 de marzo de 1867: su artículo 3.º asignó al museo central o nacional fondos fundacionales en su mayor parte formados por las antigüedades y el monetario de la Biblioteca Nacional y las antigüedades, curiosidades y objetos etnográficos del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Estas colecciones rebasaron con mucho el límite del Renacimiento fijado por el artículo 2.º del mismo Real Decreto en su definición de los objetos arqueológicos a custodiar en esos museos estatales y convirtieron al MAN en un «museo histórico-arqueológico, etnológico y de artes decorativas, polifacético y casi universal o enciclopédico» (Marcos, 1993: 21).

Entre ellas ingresaron, por ejemplo, un vaso de gres alemán del siglo XVI, procedente de la Biblioteca Nacional y un conjunto de 70 objetos de *jasperware* de la fábrica de Wedgwood procedente del Real Gabinete de Historia Natural[1]. Las piezas inglesas habían sido compradas en 1783 a la testamentaría del conde de Gausa a instancias de Pedro Franco Dávila (Mañueco, 1993: 206 y 246) y constituyen, por su datación hacia 1780, un antecedente del coleccionismo de objetos contemporáneos por su interés artístico-industrial, impulsado en la segunda mitad del siglo XIX en los museos de artes industriales o decorativas, tipo de museo latente en la naturaleza del primitivo Museo Arqueológico Nacional.

Los fondos fundacionales fueron reunidos en el Casino de la Reina, la sede provisional del MAN hasta 1892. Este inmueble contaba con un palacete y tres pabellones longitudinales en el jardín -uno de ellos, el invernadero y otro con la capilla y otras dependencias- que fueron habilitados como salas de exposición bajo la dirección de José Amador de los Ríos. Desde el principio se proyectó instalar los fondos con un método científico y el orden del catálogo que sistematizó la distribución de las colecciones en cuatro secciones[2]: la sección primera (Prehistoria y Edad Antigua) y la tercera (Numismática) se acomodaron en el palacio; la cuarta (Etnografía) en el antiguo invernadero y la segunda (Edades Media y Moderna) en la crujía norte, que medía 61,88 m de longitud. En ella se conservó la capilla y se habilitaron otros seis «espaciosos, ventilados y bien dispuestos salones» (Catálogo, 1883: XVII), pero «de escasa luz, poca altura y ningún desahogo» (Amador de los Ríos, 1903: 53).

Esos salones de la sección segunda (fig. 1) no estaban todavía instalados cuando el 29 de abril de 1870 visitó el Museo, aún no inaugurado, lady Charlotte Schreiber, importante coleccionista de cerámica y porcelana relacionada con otros coleccionistas de la élite madrileña, en particular con Juan Facundo Riaño[3]. La dama inglesa lo calificó como «una colección encantadora de todo tipo de cosas» refiriéndose a las antigüedades clásicas, peruanas y orientales, pero echó de menos los objetos medievales y no anotó en su diario de viaje comentarios sobre las cerámicas modernas que indudablemente hubieran merecido su

---

1 También ingresaron procedentes del gabinete porcelanas orientales de cronología moderna pertenecientes a la sección cuarta del MAN y depositadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas en 1946. Esta comunicación se centra en la cerámica conservada en el Museo desde su fundación hasta la actualidad.

2 El proyecto de distribución de las secciones y sistematización del catálogo fue encargado a Juan de Dios de la Rada y Delgado. NOTICIA, 1876: 25.

3 Nombrado perito conservador del MAN por el R. D. de su creación, no tomó posesión de su cargo (GUÍA, 1917: 6).

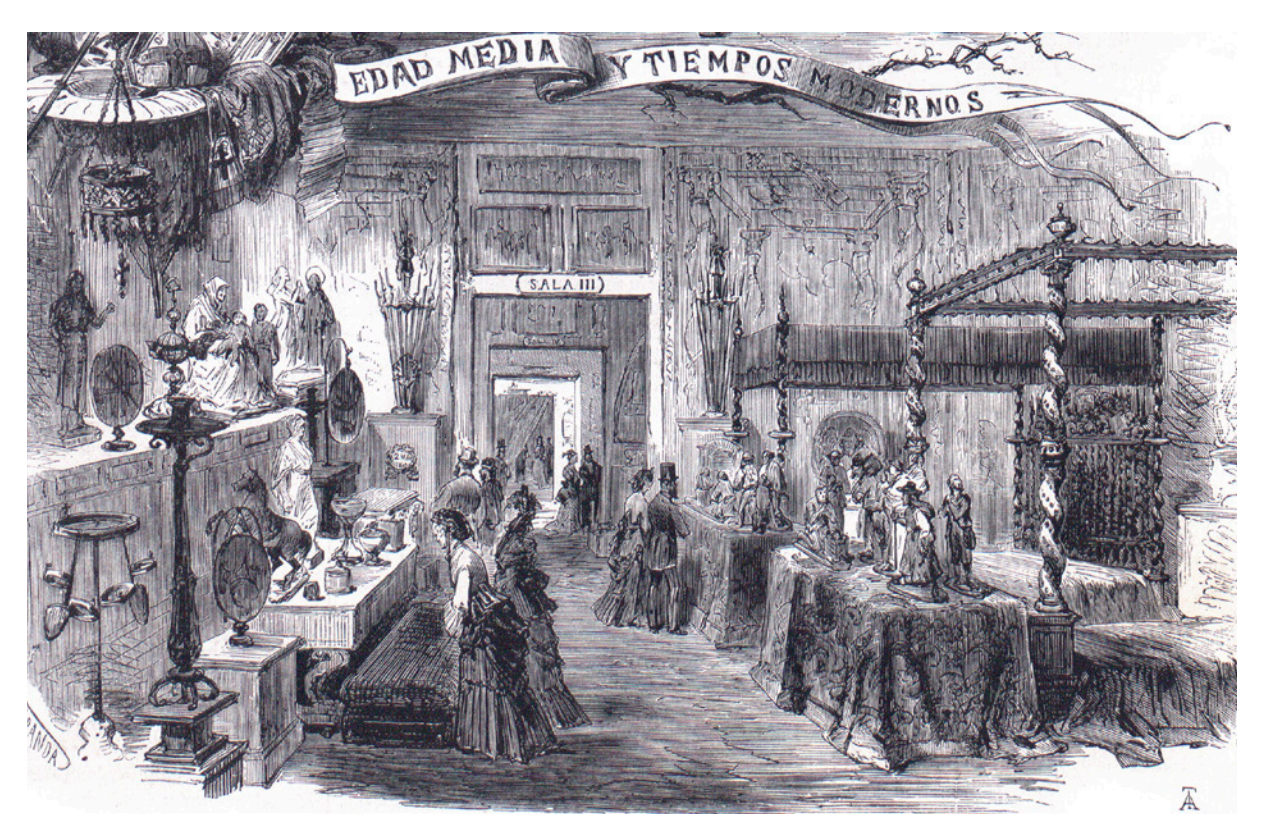


Fig. 1. Sala de Edad Media y Tiempos Modernos del MAN en el Casino de la Reina. *La Ilustración Española y Americana*, n.º 33, 1872.

interés[4]. En esa fecha la colección estaba en pleno proceso de formación y contaba con piezas procedentes de los lugares donde habían sido emplazadas o utilizadas desde el siglo XVI, ya perdidos sus contextos de vida[5] que terminaron por desvanecerse en el siglo XIX debido a circunstancias diversas y bien documentadas. Entre esas piezas destacamos un plato de mayólica de Urbino fechado en 1543 traído en 1869 desde la sacristía de la colegiata de Daroca por Paulino Savirón, a cargo de la Comisión científica enviada a Aragón; varios paneles de azulejos de Talavera procedentes del convento madrileño de Santo Domingo el Real, demolido en 1869[6] o el retablo de loza esmaltada al estilo de Luca della Robbia procedente del refectorio del convento de San Pablo de Burgos, también demolido. Esas cerámicas de carácter primordialmente artístico, algunas publicadas en el *Museo Español de Antigüedades* (fig. 2) fueron subclasificadas en el apartado de artes mixtas, una de las tres divisiones de las artes según el *Compendio de Estética* de Karl Krause que fueron aplicadas a la primera sistematización de las colecciones de las secciones primera y segunda del Museo (Guía, 1876: 26-32, 119-121)[7]. En el mismo apartado se

4 Montague J. Guest, 1911: 29.
5 Definidos por Gonzalo Ruiz Zapatero como los contextos de uso, valor y significación de esos objetos en la comunidad que los elaboró, utilizó y desechó.
6 El convento fue expoliado de azulejos antes de su demolición (Mélida, 1895a: 91).
7 La filosofía krausista logó gran implantación en la Universidad Central de Madrid y la Institución Libre de Enseñanza, donde se formaron o fueron docentes los facultativos del MAN.



Fig. 2. Lámina con el plato procedente de la colegiata de Daroca (inv. 52075) publicado por Juan Facundo Riaño en *Museo Español de Antigüedades*, 1873.

incluyeron las lozas y porcelanas procedentes de la Casa de la China, anterior Real Fábrica de porcelana (Mañueco, 1993: 210) de la Escuela de Agricultura de La Moncloa[8]. Del palacio del mismo antiguo real sitio se trajo al Museo –curioso vaivén de contextos– un conjunto de platos de porcelana de Berlín inventariados en el Casino de la Reina a la muerte de Fernando VII (Pérez-Villamil, 1904: 86). Desde 1870 una Comisión formada por Juan Salas, Manuel de Assas y Paulino Savirón seleccionó objetos en desuso del guardamuebles y del chinero viejo del Palacio Real de Madrid para completar las colecciones de objetos industriales (Mañueco, 1993: 211): entre ellos piezas de las vajillas reales de porcelana china, sajona, francesa, alemana y española de los siglos XVIII y XIX. Este conjunto de cerámicas fue depositado en el Museo en 1871 y donado por Alfonso XII en 1875[9]. Aparte de los ingresos canalizados por comisiones del MAN, en la misma etapa de acopio de fondos comenzaron a ingresar donaciones, por ejemplo, una colección de loza francesa del siglo XVIII[10].

En la inauguración del Museo Arqueológico Nacional celebrada el día 9 de julio de 1871, su director, Ventura Ruiz Aguilera, resaltó a las cerámicas de cronología moderna como testimonio de «un gusto exquisito, y la perfección llevada a un punto que parece marcar el *non plus ultra* de los progresos» (Discurso, 1871: 7). En la Sala Árabe y Mudéjar, se exponían azulejos y loza hispano-morisca (*Ibidem*: 21): los platos de reflejo metálico, presumiblemente los más antiguos, posiblemente montados en estantes escalonados según una ilustración de 1872 (fig. 3). En la segunda sala se montó en el techo un número indeterminado de piezas de cerámica hispano-morisca (Amador de los Ríos, 1903: 53; Salve; Muro, y Papí, 2014: 68), probablemente algunos de los 27 platos de loza dorada de los siglos XVI y XVII comprados a Vicente Juan y Amat en 1872[11]. Pero el «departamento de cerámica» de la sección II estaba en concreto instalado en el salón VI del Casino (Discurso, *op. cit.*: 22) que expuso lozas de Talavera y Valencia, mayólica italiana, gres o *jasperware* de Wedgwood, figuras de *biscuit* del Buen Retiro y las porcelanas de las vajillas reales. Los primeros soportes expositivos de esas piezas fueron armarios vulgares que en 1876 exponían 121 objetos del Buen Retiro, 160 de La Moncloa, 52 de Alcora y Manises, 91 de Talavera, 7 de Triana, 4 de Sargadelos, 55 de loza francesa, 21 porcelanas de Sèvres, 88 de Sajonia, 70 piezas de Wedgwood y 330 de fábricas extranjeras menos importantes; la loza dorada de los siglos XVI y XVII, imaginamos que expuesta en más de un salón, sumaba entonces 350 piezas (Noticia, 1876: 108-109, 119-122). Esos soportes fueron sustituidos en 1882 por seis grandes armarios de pino cedidos por el Ministerio de Fomento donde estaban arrinconados después de haber sido utilizados en la Exposición Universal de Viena de 1873[12], que, «semejantes pero no iguales, de buen aspecto pero de poca aplicación práctica para la exposición adecuada», fueron sometidos a «grandes reformas» (Amador de los Ríos, 1903: 54) para que pudieran exponer y contener la cerámica de Sèvres, Sajonia, París, Wedgwood, Buen Retiro, Moncloa, la loza talaverana y la de Alcora, aparte de algunos objetos de vidrio y cristal de roca.

---

8 Exp. MAN 1869/22.
9 Mañueco, 1993: 281; Guía, 1954: 126.
10 Exps. MAN 1868/37 y 46. El donante fue Auguste Pecoul.
11 Exp. MAN 1872/12. El anticuario había adquirido algunos de esos platos en Yecla (Murcia), lugar de origen de sus operaciones de compraventa.
12 Minuta de orden disponiendo se entreguen al Museo los armarios procedentes de la Exposición de Viena. 1882, sign. 6569-55 (Ramos, 1950: 331).

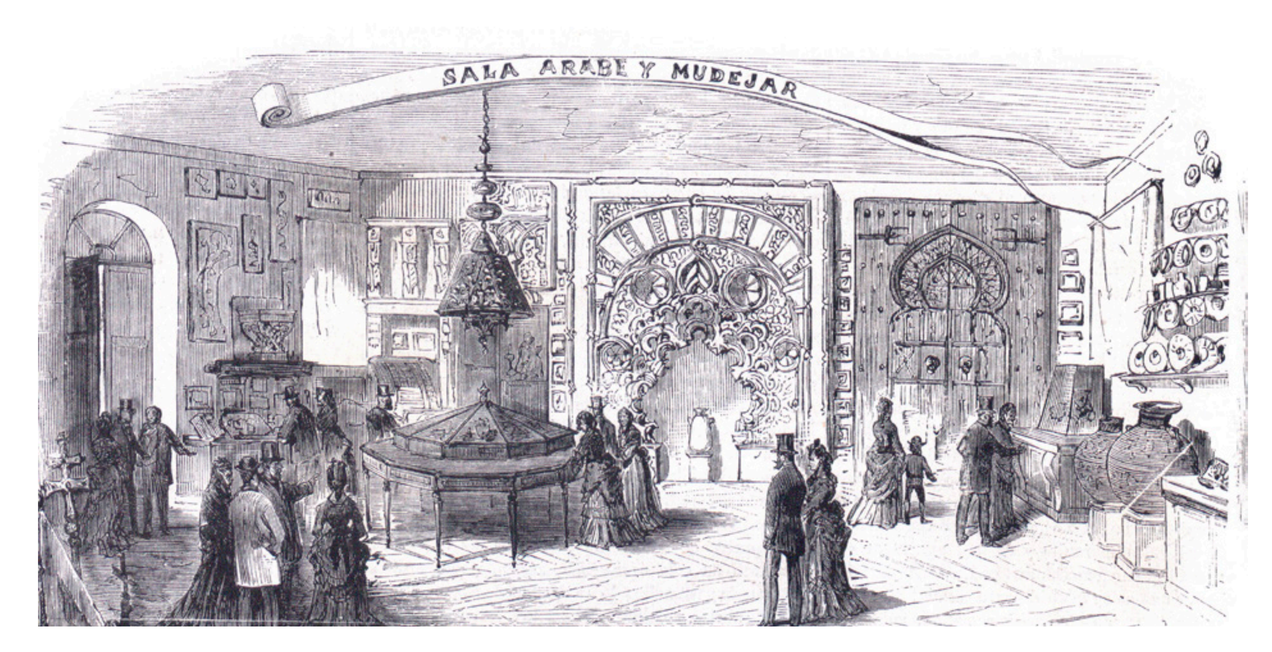


Fig. 3. Sala Árabe y Mudéjar del MAN en el Casino de la Reina. *La Ilustración Española y Americana*, n.º 33, 1872.

En 1876 Vicente Boronat y Moltó publicó una descripción de la cerámica medieval y moderna del Museo Arqueológico Nacional que fue un primer avance hacia su clasificación en series cronológicas y geográficas. Boronat siguió en su trabajo el catálogo de los objetos de arte españoles del South Kensington Museum publicado en 1872 por Juan Facundo Riaño, el único español entre los autores que cita por sus aportaciones al estudio de la cerámica española, durante aquella época en particular centrados en la hispano-morisca (Boronat, 1876, I: 266-267)[13]. Riaño fue agente y asesor del Museo londinense en sus compras de arte español entre 1870 y 1877 (Trusted, 2006). Durante esos años «no encontró problemas en participar en la salida al exterior de numerosos objetos de lo que se podía considerar patrimonio cultural español» (López-Ocón, 2012: 61) y al menos compitió una vez con las comisiones del MAN que «dejaron que les fuera arrebatada por el Sr. Riaño alguna reliquia interesante», en concreto una famosa botica de Toledo (Amador de los Ríos, 1903: 50). Su interés personal por la cerámica motivó muchas de sus compras para el futuro Victoria & Albert Museum y también la formación de colecciones propias que vendió parcialmente a ese Museo (Trusted, 2006: 232), si bien parte de sus piezas ingresaron en el MAN en el inicio del siglo xx.

El primitivo Museo Arqueológico Nacional no solo compartió con el South Kensington Museum colecciones similares de artes industriales españolas sino también la misión de instruir al artista y al industrial pues les facilitaba «los modelos que la antigüedad nos ha legado, para imitarlos unas veces, para superarlos otras, viendo las nociones que los mismos ofrecen acerca de la arquitectura, la escultura, la pintura, el mobiliario, las costumbres

[13] *Classified and Descriptive Catalogue of the Art Objects of Spanish Production in the South Kensington Museum,* 1872. En 1879 Riaño publicó *The Industrial Arts in Spain* iniciando el estudio de varias de las artes industriales españolas.

y todo los que constituye el carácter propio y peculiar de los pueblos que pasaron» (Noticia, 1876: 24); de ahí que se destacara que en 1876 habían visitado el Museo unos 50 artistas, aumento considerable respecto a los 10 registrados en 1871; pero, de momento, no sabemos si algunos fueron ceramistas.

La misión educativa del Museo, dirigida primordialmente al público en general, dependía de la «ciencia de los museos» que consistía, según José Ramón Mélida, en «presentar las colecciones con el debido método para facilitar la enseñanza de ciertos conocimientos» (Mélida, 1895b: 39). Pero la acumulación de objetos en los salones de Edad Media y Moderna les otorgó desde su misma inauguración el aspecto de una «vulgar prendería» (Amador de los Ríos, 1903: 46). En el Casino no se consolidó una museografía científica y pedagógica que falló en sus mismas bases: las piezas se ocultaban unas a otra y el recorrido del Museo no discurría en orden cronológico porque se iniciaba en la Sala Árabe, la primera accesible desde la calle de Embajadores (Guía, 1917: 22). En 1883 surgió la ocasión de presentar al menos un sector de las colecciones en perfecto orden cronológico con la celebración de la «Exposición Nacional de Minería, Artes Metalúrgicas, Cerámica, Cristalería y Aguas Minerales» en el palacio de Velázquez del parque del Retiro: el Museo participó con cerámicas de todas sus secciones seleccionadas por José Ramón Mélida que formó la serie con piezas prehistóricas, ibéricas, romanas, árabes y mudéjares, cerámicas de Talavera, Alcora, Sargadelos, Triana, Valencia, Retiro, Moncloa y algunas cerámicas extranjeras (Guía, 1917: 31)[14].

Ese «almacén arqueológico oficial» que fue el Casino de la Reina reunía en 1892 más de 157 000 objetos de todos los pueblos y todas las épocas (Mélida, 1895a: 95). Su desalojo comenzó con el traslado de fondos al palacio de la Biblioteca y los Museos Nacionales para figurar en las exposiciones con las que fue inaugurado el edificio: la Exposición Histórico-Americana y la Exposición Histórico-Europea, celebradas para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América. En esta última se expuso del MAN un número notable de platos de loza dorada y el plato de mayólica de Urbino de la colegiata de Daroca (fig. 2). La celebración en 1893 de una tercera gran exposición, la Histórico-Natural y Etnográfica, fue clave para la presentación en la nueva sede de la colección de cerámica moderna, a la que se dedicó una sala monográfica instalada bajo la dirección de Eduardo de la Rada y Méndez (Breve noticia, 1893: 22-25) (fig. 4). Calificada como una de las más ricas de la muestra, la mayor parte de su contenido fue dispuesto en las vitrinas que el Casino había heredado de la Exposición Universal de Viena: en la primera, porcelana de Meissen; en la segunda, Buen Retiro; en la tercera artículos de procedencia indeterminada y en la cuarta Sèvres y Wedgwood; la quinta exponía artículos de Alcora y La Moncloa y la sexta los platos de porcelana de Berlín. También se expusieron en la misma sala los paneles de azulejos de Santo Domingo el Real, el retablo de San Pablo de Burgos, tinajas y jarrones toledanos y varias piezas encima de las vitrinas o colgadas en las paredes hasta el techo. En su museografía prevaleció el efecto decorativo, al igual que en la exposición de loza hispano-morisca y mudéjar en la «Sala Árabe», donde, siguiendo las directrices de Rodrigo Amador de los Ríos (Breve noticia, 1893:

---

14 Mélida describió la ordenada serie cerámica en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* n.º 11 de ese año.



Fig. 4. Sala de Cerámica Moderna de la exposición Histórico-Natural y Etnográfica.

549-50), se montaron colgados en paneles murales un gran número de platos de loza dorada de cronología medieval y moderna.

La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica canalizó la formación de los dos grandes conjuntos museográficos de cerámicas que habrían de permanecer reunidos durante los siguientes ochenta años en diferentes salas de la sección segunda. En el Museo inaugurado el 5 de julio de 1895 la cerámica hispano-morisca y mudéjar fue expuesta en el Patio Árabe y la piezas de cerámica moderna en la sala VI dedicada a los «Bronces, cerámica y bordados de la Edad Moderna» (Museo, 1896, 26), posteriormente renombrada como XIV y dedicada a las «Artes suntuarias y colecciones cerámicas de la Edad Moderna». La nueva museografía de la institución distribuyó definitivamente las colecciones conforme al orden básico impuesto por la cronología y la geografía, admitido por la Historia y supeditado a la clasificación sistemática de las colecciones (Museo, 1896: 24), si bien se eliminaron subdivisiones de las artes industriales inaplicables en la práctica (Guía, 1917: 61-62). La amplitud de las enormes galerías del edificio ocupadas por el MAN permitió concentrar un gran número de fondos pertenecientes a una misma civilización en salas monográficas, siendo las cerámicas expuestas a lo largo de varios tramos de vitrinas en una enorme sala de 527,80 m² de superficie.



Fig. 5. Postal n.º 13 del MAN con «Las lozas y porcelanas de la Edad Moderna» de la sala VI. Fototipia de Hauser y Menet.

Una postal que muestra la sala VI o XIV (fig. 5) permite corroborar la falta de medios que afectó a la nueva instalación (Museo, 1896: 25): el tramo central de vitrinas fue formado con las seis de la exposición de Viena que fueron reformadas como vitrinas exentas para seguir exponiendo cerámicas, uniéndose dos con poca destreza (Amador de los Ríos, 1903: 67). Probablemente esa unión permitió formar la vitrina más grande que expuso la porcelana del Buen Retiro y los templetes de piedras duras y bronces de la misma manufactura (Ramo, 1900: 64). Que los artículos de esta Real Fábrica ocuparan el lugar preferente de la sala (Amador de los Ríos, 1903: 66) fue consecuencia del gran avance logrado por Manuel Pérez-Villamil en el estudio de una cerámica muy valorada en aquella época. En 1894 Rada y Delgado, director del Museo, le encargó clasificar la colección de cerámica moderna antes de su instalación y el entonces ayudante identificó como Buen Retiro unos doscientos objetos de vajilla antes atribuidos a Sèvres, un aumento notable de piezas que hasta ese momento se computaban en sólo doce, cantidad exigua entre las vajillas procedentes del chinero viejo del palacio real de Madrid[15]. Ese hecho enriqueció sustancialmente la colección de artes industriales españolas del MAN con piezas propias. También significó la clasificación cronológica de las tres épocas de la manufactura del Buen Retiro en que Pérez-Villamil dividió su producción[16] cuya historia

---

15 Exp. MAN 1894/16; Pérez-Villamil, 1904: 84.
16 Explicadas con las mismas piezas del Museo en su conferencia del 28 de junio de 1896 según el diario *Correspondencia*.

divulgó en conferencias organizadas por el Museo (Guía, 1917: 42) y publicó en 1904. Pero su entusiasmo le había llevado a sobrecargar el catálogo de artículos de Buen Retiro con los platos de Berlín decorados con tipos populares españoles (Pérez-Villamil, 1904: 85-86), atribución aparentemente corregida por Felipa Niño décadas después (Oña, 1955: 117). Esos platos se expusieron en 1895 junto a las piezas de la Real Fábrica de La Moncloa en una vitrina contigua a la monumental que exponía Buen Retiro, reforzando el conjunto global de artículos de las reales fábricas madrileñas. El resto de porcelanas y lozas de la colección se repartieron en otras vitrinas centrales y murales por centros de producción, atendiendo a su similar tamaño, materia o estilo buscando el buen efecto, criterios de presentación de todas las colecciones (Guía, 1917: 62). Solo se expuso en un montaje especial el gran grupo de Apolo y las Ninfas de la fábrica parisina del duque de Angulema (Ramo, 1900: 65), tanto por su calidad artística, como, suponemos, por precisar ser rodeado para apreciar su composición completa (fig. 6). Las demás vitrinas de la sala VI exponían, aparte de vidrios y cristales, un sinfín de objetos que «no tenían nada que ver» con su contenido principal, las cerámicas, ni tampoco con «la naturaleza del museo» (Amador de los Ríos, 1903: 66): cruces procesionales, vitelas, esmaltes, marfiles, relojes, arquillas, casullas, esmaltes, banderas, barajas (Álvarez-Ossorio, 1925: 108-117). En las paredes se colgaron los nueve paños bordados procedentes del convento de Santa Teresa que, junto con los azulejos y los muebles repartidos por la sala, cumplieron la función museográfica de amueblar el espacio con piezas de época sin llegar a recrear ambientes.



Fig. 6. Vista de la sala VI o XVI. En primer plano vitrina exenta con el grupo de Apolo y las Ninfas.

Ya desde 1895, como hizo notar Rodrigo Amador de los Ríos a comienzos de 1903 (Marcos, 1993: 77), el montaje del MAN adoleció de graves fallos que influían negativamente en la presentación de las piezas y en su conservación: las vitrinas se llenaban de polvo y sus cristales se rompían o pasmaban debido a las corrientes de aire (Amador de los Ríos, 1903: 67). Las condiciones ambientales fueron peores en el Patio Árabe, donde el calor despegaba las cerámicas restauradas (Amador de los Ríos, 1903: 68; Camps, 1936: 10). Para procurar su conservación fueron trasladadas a la sala XIV y después a la sala del ángulo de las calles Serrano y Villanueva cuyo anterior contenido, el *Joyero*, fue trasladado al piso principal (Camps, 1936: 6). En esa misma sala permaneció instalado el retablo italiano de San Pablo de Burgos por las dificultades inherentes a su montaje (Álvarez-Ossorio, 1925: 103) que convivió hasta los años treinta con cerámicas diametralmente opuestas a su contexto artístico-industrial; en 1936 seguía allí pero acompañado por las artes industriales no cerámicas que se habían retirado de la antigua sala XIV (Camps, 1936: 9).

A partir de 1900 aumentaron las adquisiciones de piezas que fueron expuestas en la sala XIV. Ese año ingresaron 204 objetos de porcelana, loza y vidrio incautados de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo[17], que, al igual que la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, poseía una colección propia de artes industriales reunida con finalidad docente[18]. La escuela toledana había sido creada por iniciativa de Juan Facundo Riaño en 1881[19]. Su hijo Juan Riaño Gayangos depositó en el MAN en 1903[20] una colección de 187 cerámicas de Buen Retiro, Sajonia, Chelsea, Sajonia, Berlín, China y Japón, presumiblemente formada en el siglo XIX tanto por su padre como por su abuelo, Pascual de Gayangos, ya que incluye una pareja de jarrones de Buen Retiro con escenas del Quijote comprados por este último hacia 1871[21]. Tanto la colección Riaño como otros ingresos de la misma época, por ejemplo, la vajilla de Meissen de 103 piezas donada en 1904 por Arturo Amblard[22], se expusieron en vitrinas centrales, en una la vajilla y en otras tres el depósito de Riaño (Álvarez-Ossorio, 1925: 108) que ocupó además dos vitrinas-mesa[23]. La cortesía de exponer íntegros los depósitos y donaciones por obligado homenaje a los depositantes y donantes impuso la desconexión museográfica entre los fondos antiguos y los ingresos recientes de las mismas series cerámicas.

En 1910 se celebró en el palacio de Liria la Exposición de Cerámica Española organizada por la Sociedad de Amigos del Arte en la que participó el MAN y también particulares que posteriormente le legaron o vendieron sus colecciones: el propio Riaño Gayangos, la infanta Isabel de Borbón, Félix Bóix y José María de Palacio y Arbazuza, conde de las Almenas, miembros de la sociedad que veinte años más tarde convirtieron la colección de cerámica

17 Exp. MAN 1900/45.
18 El Museo de Artes Industriales de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, antecedente del Museo Nacional de Artes Decorativas, fue fundado en 1871.
19 López-Ocón, 2012: 81.
20 Exp. MAN 1903/51.
21 N.º inv. 63943-5. Pascual de Gayangos los compró en Santander a su vuelta de Londres y los transportó con sus propias manos por averiarse el tren en el que viajaba a Madrid (Montague J. Guest, 1911: 115).
22 El mismo año Rodolfo del Castillo Quartillieres donó 121 objetos de loza y vidrio, en gran parte tarros de botica de Talavera, que debieron integrarse en el mismo espacio.
23 Dos de las vitrinas pertenecían al depositante.

moderna del Museo en la mejor española de su género[24]. No obstante durante las primeras décadas del siglo XX fue notablemente más pobre que las colecciones privadas de cerámicas de Buen Retiro, Alcora o Talavera. Este hecho quizás tuvo su reflejo en la guía de 1917 (Guía, 1917: 153-154) en la que la instalación de porcelana del Buen Retiro, «pobre y desigual» según el coleccionista Francisco de Laiglesia (Pérez-Villamil, 1904: XIV)[25], se reconocía relativamente escasa, poco selecta y carente de piezas representativas de todas las épocas de producción, sin que la colección Riaño completase sus lagunas. Tampoco las épocas de la cerámica de Alcora estaban bien representadas. Respecto a las talaveras, las piezas «modernas» estaban decoradas en azul, lo que implica la escasez de piezas polícromas. La misma guía reconoció que un gran número de las cerámicas españolas expuestas en la sala XIV estaba a la espera de que su difícil clasificación fuera esclarecida «con la investigación y el cotejo de los arqueólogos dedicados a ese ramo de los estudios históricos» (Guía, 1917: 154).

Con el transcurso del tiempo los ingresos casi duplicaron las vitrinas de la sala XIV porque prevalecía el criterio de exponer la totalidad de los fondos del Museo. La situación comenzó a dar un giro cuando en 1930 la Dirección y a partir de 1931 el Patronato (Camps, 1951: 250) recién creado, decidieron reunir y exponer las series de cerámica española de la sección segunda en varias salas adyacentes: una dedicada a la cerámica hispano-árabe y morisca, otra a la cerámica de Talavera y la tercera a la cerámica del siglo XVIII. El proyecto, diseñado por el arquitecto Luis Moya, integró en una serie completa los fondos antiguos y recientes, entre ellos los procedentes de las importantes colecciones particulares que convirtieron a la colección de cerámica española de cronología moderna del MAN en una de las más ricas de aquella época, si no la más importante de su género (Camps, 1951: 250). Su instalación se inició en 1933 y finalizó en 1936; en junio de ese año fue impreso el catálogo-guía escrito por Emilio Camps Cazorla y prologado por Francisco Álvarez-Ossorio, director del Museo hasta 1939, que explicó tanto la evolución museográfica de la antigua sala XIV como el alcance de la nueva instalación (Camps, 1936: 5-11). Pero el estallido de la Guerra impidió inaugurar las nuevas salas y distribuir el catálogo, que quedó inédito hasta 1942.

Las nuevas salas de cerámica ocuparon la anterior sala VI o XIV. En 1933 se segregó de la misma un sector del extremo norte en el que se instaló la cerámica española del siglo XVIII, en concreto la de Alcora y Buen Retiro, presentada en vitrinas nuevas compuestas de cuerpo alto de metal dorado y zócalo de mármol artificial con trampillas de madera. La colección de cerámicas de Alcora había aumentado ese mismo año con la compra de 276 piezas a Félix Boix[26] que completaron sustancialmente sus series cronológicas. Su montaje siguió las directrices del Manuel Escrivá de Romaní, conde de Casal, reconocido coleccionista y erudito en la materia desde la publicación en 1919 de la monografía sobre la historia de la Real Fábrica de Alcora en la que clasificó su producción por épocas cronológicas[27]. En cuanto a la

---

24 También participaron los condes Valencia de Don Juan, cuyas cerámicas de Buen Retiro y Alcora fue depositada en el MAN con el resto de su colección artística entre 1904 y 1920.

25 Alaminos interpreta que Laiglesia criticó la instalación general de la cerámica en la sala XIV. (Alaminos, 1993: 166).

26 Exp. MAN 1933/53; Mañueco, 1993: 430.

27 *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid, 1919, (reed.) 1945.

porcelana del Buen Retiro expuesta en la misma sala, su instalación correspondió al personal facultativo del Museo y a Emilio Camps Cazorla. El ingreso de la colección del conde de las Almenas en 1935 modificó el proyecto inicial[28] y obligó a incorporar cuatro vitrinas centrales previstas para la sala de Talavera a otra quinta previamente proyectada con el objeto de dar cabida a sus 360 piezas; desde entonces el MAN posee una de las dos mejores colecciones de porcelana del Buen Retiro conservadas en los museos españoles o extranjeros[29].

Esa fue la única sala «en cuya arquitectura y vitrinaje se ha procurado lograr la mayor adecuación del marco a la obra expuesta»[30]. El rancio abolengo de sus cerámicas, comparables a las porcelanas de Sajonia y Sèvres, implicaba que el espacio envolvente fuera decorado con un interior suntuario, un criterio que derivó del amueblamiento de los salones privados decorados desde el siglo XIX con piezas similares[31]. Estilo fraguado como museografía de ambiente en las exposiciones organizadas por la Sociedad Española de Amigos del Arte, el conde de Casal lo defendió repetidas veces como paradigma del buen gusto y como medio de realzar el valor de unas antigüedades -en especial las dieciochescas- que se potenciaba si se presentaban en un entorno similar al de su origen; antes que en la sala del MAN fue aplicado en la museografía de la sala de porcelanas del Museo Municipal de Madrid donde se consiguió una «pura atmósfera del siglo XVIII»[32]. En la sala del Museo Arqueológico las paredes se decoraron con molduras de escayola y mármol artificial recordando un interior barroco turinés a la manera de Juvara mediante una «interpretación moderna y simplificada» (Camps, 1936: 8), criterio acertado porque atemperó la pulsión historicista de ese estilo museográfico (fig. 7). Escrivá de Romaní citó la sala como ejemplo de museografía de ambiente en la Conferencia Internacional de Museos celebrada en Madrid del 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934[33] y la enseñó a los congresistas todavía sin terminar[34]. En esa conferencia se formularon otras directrices de la museografía moderna que caracterizaron a la instalación global de las nuevas salas de cerámica española: la diafanidad de las vitrinas, la selección de las piezas y la incorporación de información complementaria rotulada en etiquetas o cartelas[35].

A continuación de la sala de cerámica del siglo XVIII se instaló otra sala ambientada como un interior palaciego porque presentaba montado en su techo el artesonado del palacio del marqués de Monsalud en Almendralejo. También fue pavimentada, como la anterior, con terrazo, suelo elegido por su carácter suntuario (Camps, 1936: 9). En las siguientes salas únicamente el suelo fue su elemento distintivo: baldosín rojo y olambrilla en la sala de

---

28 Exp. MAN 1935/85. Su compra se acordó el 23/6/1934 estando la sala de cerámica española del siglo XVIII a punto de ser terminada y se resolvió en 1936.
29 La otra es la del Museo de Historia de Madrid para el que el Ayuntamiento compró la colección de Francisco de Laiglesia en 1930.
30 Inauguración, 1942: 120.
31 Alaminos planteó si el origen de su formación respondió a una conciencia de coleccionismo o al acopio de objetos suntuarios (Alaminos, 1999: 157).
32 Escrivá de Romaní, 1934: 7 y 1935: 106.
33 Escrivá de Romaní, 1934: 8.
34 Agradecemos a Virginia Salve esta información.
35 Virginia Salve estudia estos aspectos en la ponencia que publica en este mismo volumen de Actas.



Fig. 7. Sala de «Cerámica del siglo XVIII» instalada hacia 1933-1935 y repuesta en 1942.

cerámica de Talavera y mármol blanco en la de cerámica hispano-morisca. El montaje de la loza talaverana fue dirigido por el personal facultativo del Museo y el de la cerámica hispano-morisca por Emilio Camps Cazorla. Las dos colecciones habían aumentado pocos años antes: la cerámica hispano-morisca con las piezas de Paterna compradas en 1929 a Apolinar Sánchez Villalba y la de Talavera con el legado de la Infanta Isabel de Borbón, compuesto de 178 objetos que completaron sus series cronológicas, gran parte de los cuales se habían expuesto en 1932 en dos vitrinas grandes de la sala XIV (Camps, 1936: 6).

El conde de Casal dio a entender años después que el gobierno de la República había prohibido exponer en la nueva instalación el legado de la infanta Isabel[36]. Pero Camps Cazorla, si bien no citó los nombres de los coleccionistas, destacó que las series talaveranas del siglo XVII se habían enriquecido con ejemplares de primer orden aportados por las compras y donativos de importantes colecciones particulares (Camps, 1936: 59-60). El conservador no solo se refería a los cuencos y jarrones de gran tamaño de la serie polícroma de la época de mayor esplendor de los alfares talaveranos, numerosos en la colección de la Infanta (Camps, 1951: 250) y uno de ellos la pieza n.º 4 de la lámina XI del mismo catálogo: también a la compra de la colección Boix que aportó otras 242 piezas de Talavera, algunas de la serie

[36] Exp. MAN 1942/35.

polícroma[37]. Aparte, en 1933 se había comprado a Anastasio Páramo Barranco una colección de alicatados y azulejos de diversas fábricas que se instalaron en sus respectivas salas[38].

El catálogo de Camps Cazorla es un auténtico manual de historia de la cerámica. Su análisis de las series cerámicas aunó la descripción de estilos y decoraciones artísticas con aspectos «industriales»: las materias y las técnicas. También distinguió entre los objetos de carácter común y las obras «privativas» o de prestigio, el enfoque principal de la arqueología desligada de la tradición anticuaria que aspiraba a conocer a través de la cultura material «el estado social y de la vida de los pueblos antiguos, manifestado en las creencias, las instituciones y las costumbres» (Guía, 1917: 62). La obra demuestra cómo se distribuyeron las series en orden cronológico o geográfico, extendidas según su número de piezas bien en uno o varios estantes, o bien en una o varias vitrinas de acuerdo con un criterio tipológico evolutivo. En la sala de Talavera se integraron también la mayólica italiana como elemento de comparación (Camps, 1936: 51-52) y la loza levantina y aragonesa, excepto la dorada, que continuó reunida con la medieval en la sala de cerámica hispano-morisca. Las paredes de las dos salas, las primeras en el orden cronológico global, exponían azulejos y otras piezas relacionadas con el amueblamiento de los interiores de las épocas originales, vaga decoración de ambiente lograda con objetos de la misma cronología, todos, según Camps, tan arqueológicos como las propias cerámicas (Camps, 1936: 89-93) (fig. 8). En la última sala cronológica dedicada a las cerámicas de Alcora y Buen Retiro las piezas fueron distribuidas en el orden de las épocas en las que Pérez-Villamil y el conde de Casal delimitaron su evolución tipológica y estilística. Esa sala cumplió además una función específica en la museografía global de la nueva instalación: representar el proceso de europeización de la cerámica española (Camps, 1936: 65-66), es decir, la ruptura de las tradiciones de sustrato medieval y renacentista representadas por el contenido de las salas anteriores, cuya cronología también se extendía hasta el siglo XVIII. Por último, es posible que las lozas y porcelanas extranjeras que no fueron expuestas se retiraran a los almacenes creados en el sótano con la misma dotación presupuestaria que permitió realizar la reforma[39].



Fig. 8. Sala de «Cerámica de Talavera» instalada hacia 1934-1936.

---

37 Exp. MAN 1933/53.
38 Exp. MAN 1933/16.
39 Camps, 1936: 7.

La Guerra obligó a desmontar las nuevas salas recién instaladas y almacenar todas sus piezas, junto al resto de fondos del MAN, en la Sala Egipcia. Algunas de sus cerámicas volvieron a ser expuestas en el «Museo breve» abierto el 19 de julio de 1940 y cerrado a partir de 1951, compuesto de seis «Salas de Antigüedades españolas» montadas con piezas selectas de todas las secciones del Museo –excepto la ya suprimida Etnografía- siguiendo las pautas museográficas ensayadas en las reformas anteriores a la contienda. Las cerámicas modernas presentes en esa instalación provisional (Guía, 1940: 63-71) fueron lozas de Talavera, cerámicas de Alcora y porcelana del Buen Retiro. En la Guía de 1940 se refleja un cambio cualitativo porque todas las artes industriales de la sala V correspondiente a la Edad Moderna fueron por primera vez denominadas «artes menores» (Guía, 1940: 61). En su inauguración se anunció que el Patronato proyectaba reinstalar las tres salas de cerámica española que finalmente se abrieron al público apenas cuatro meses después haber sido desalojadas, en diciembre de 1941, por el Servicio de Recuperación Artística[40]. Su apertura definitiva constituyó el primer paso de la reinstalación completa del Museo Arqueológico Nacional. Es posible que unas palabras pronunciadas por el conde de Casal en el discurso de su inauguración el 17 de abril de 1742 reflejen algún tipo de controversia cuyo alcance no conocemos: «Dicen los tratadistas que la arqueología termina donde el Renacimiento empieza, pero el tiempo se encarga de envejecer lo que por moderno se tuvo, y de atenernos estrictamente a esta regla tendríamos que desechar gran parte de los primitivos fondos del Museo»[41].

El Presidente del Patronato estaba probablemente justificando el que se hubiera añadido a la instalación inicial con cerámicas del siglo XVIII e incluso del XIX, en este caso no españolas expuestas en la sala de porcelana extranjera, anunciada en 1936 y entonces ya pavimentada con terrazo (Camps, 1936: 9). En ella se presentaron las porcelanas de las antiguas vajillas reales y la cristalería de la Real Fábrica de La Granja mediante una museografía que volvió a recrear un interior suntuario evocador de su contexto original según el estilo aplicado en las exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte, si bien no se llegó a su minuciosidad decorativa, según Escrivá de Romaní[42]. Sus paredes se decoraron con cartones de estilo pompeyano sobre los que Real Fábrica de Santa Bárbara tejió en el siglo XVIII tapices para el Real Palacio del Pardo; en el techo se colgó una araña de cristal de La Granja; también fue expuesta la silla de manos de la Casa de Altamira pintada por Luis Paret y otros objetos de prestigio de cronología paralela a la de las porcelanas (fig. 9). Fue en realidad una museografía *d´ensemble*[43] que otorgó a la sala, en palabras de Escrivá de Romaní, una sensación de «habitabilidad»[44]. En las otras tres salas se repusieron los montajes de 1936 si bien con algunas variaciones en la presentación de las piezas, según se constata al comparar las fotografías de 1942 con los croquis impresos

40 Exp. MAN 1940/5.
41 Exp. MAN 1942/35.
42 *Idem*.
43 Museografía de ambiente típica de la exposición de artes decorativas por la que todos los objetos que decoran las paredes y los que se exponen en una misma sala corresponden a la misma cronología y forman un todo «orgánico» (FERRANDIS *et alii*, 1934: 393).
44 Exp. MAN 1942/35.



Fig. 9. Sala de «Porcelana extranjera» instalada en 1942.

en la guía de Camps Cazorla: por ejemplo, el aumento del número de vitrinas de la sala de cerámica de Talavera, habiéndose añadido cuatro a las dieciocho anteriores. Otro cambio fue simbólico: el conde de Casal consiguió que esa sala fuera dedicada a la infanta Isabel de Borbón, homenaje prohibido en su primera instalación (Camps, 1951: 250)[45].

En 1954 fue reabierto el Museo Arqueológico Nacional íntegramente instalado. En las salas de cerámica se habían realizado reparaciones en 1953, año en que se renovaron cuarenta y dos vitrinas –pintura, tapicería, cristalería, soportes y repisas– y se repasaron la pintura de muros y puertas[46]. Una modificación fundamental fue la ruptura de la secuencia museográfica porque la cerámica hispano-morisca y mudéjar se trasladó en bloque a la sala XXI dedicada a las «Artes industriales moriscas» de la planta principal, siendo sustituida por los «Vidrios y cristales de la Edad Moderna» (Guía, 1954: 22). Otra fue el significativo aumento del número de cerámicas expuestas respecto a 1942; probablemente debió prevalecer, sobre el criterio de selección de piezas, el deseo de potenciar la imagen de riqueza de una de las colecciones más reputadas de la institución. La sala de la Infanta Isabel contenía cerca de 900 piezas frente a las aproximadamente 600 del montaje anterior; la Guía de 1954 y las fotografías del inventario topográfico elaborado por Luis Vázquez de Parga en 1955 permiten comprobar que se había añadido a su anterior contenido toda

---

45 *Idem*.
46 Exp. MAN 1953/5.



Fig. 10. Fotografía de la vitrina de porcelana oriental. Inventario topográfico de Luis Vázquez de Parga, 1955.

la loza extranjera: piezas portuguesas, francesas, inglesas, italianas y holandesas. También creció considerablemente el número de porcelanas extranjeras expuestas en la sala XVIII debido al traslado de los cristales de La Granja a la sala XIV. La menor cantidad de objetos correspondientes a diferentes centros de producción dio lugar a que en su presentación predominara la geografía sobre la cronología: las cuatro primeras vitrinas expusieron porcelanas de Meissen y a continuación, las ocho restantes, porcelanas de otras fábricas centroeuropeas (Berlín, Ludwisburg y Viena), fábricas inglesas, (Chelsea, Derby, Bristol, Davenport, Wedgwood), italianas (Capodimonte y Nápoles), francesas (Sèvres, París y Nast), relegando a la última vitrina la porcelana no europea, en concreto la oriental de la colección Riaño, que fue finalmente comprada en 1946 (fig. 10). Esta vitrina y otras murales fueron montadas combinando piezas planas y piezas de forma en diferentes niveles, una presentación chocante debida a la falta de espacio y al criterio de exponer todos los conjuntos o series. A pesar de que en el montaje de 1954 las vitrinas perdieron diafanidad, las piezas son perfectamente visibles si bien algunas están colocadas, como en 1942, sobre los techos de las vitrinas murales. En las fotografías se ven las cartelas rotuladas con información general, referida a centros de producción, cronologías y, ocasionalmente, autorías, todavía escasas respecto al criterio actual de potenciar la información complementaria. Esta instalación fue la primera y la última en mostrar íntegra la colección de cerámica moderna que permaneció expuesta durante dieciocho años más: la Guía de 1965 refleja muy pocas variaciones en su presentación respecto a la museografía de 1955.

El fin de las salas monográficas de cerámica llegó con las reformas emprendidas por el director Martín Almagro en 1968 que conllevaron la reunión de sus piezas con el resto de artes industriales de su cronología en dos instalaciones sucesivas[47]. En 1981 se montaron las salas de Edad Moderna en el ala norte de la planta principal, segregadas de la secuencia museográfica del resto de salas de exposición permanente del Museo. Esa separación física influyó en que se potenciara su separación conceptual, agravada por el enfoque predominante en su estudio, entonces limitado al prisma de las artes decorativas. Las salas se cerraron en 1990, no volviéndose a reabrir, con un montaje nuevo y espacios más reducidos, hasta una década después.

---

[47] *Instalaciones de Artes Suntuarias y Medievales del Renacimiento* (1970, 1975) y de *Artes Suntuarias de los siglos XVII, XVIII y XIX* (1972).

En la museografía de las nuevas salas de Edad Moderna abiertas en 2014 se ha optado por presentar una selección de cerámicas encuadradas en determinados contextos museográficos que no admiten la exposición de piezas agrupadas en series tipológicas o decorativas. Estamos trabajando en facilitar el acceso *on line* a los fondos en reserva y esperamos que en los siguientes 150 años de historia del Museo Arqueológico Nacional surjan proyectos para que el público y los especialistas puedan tener acceso directo a una colección que continúa siendo una de las mejores de esta institución.

Bibliografía

Alaminos López, E. (1999): «Consideraciones acerca del coleccionismo de porcelana a finales del siglo xix y principios del xx», *Manufactura del Buen Retiro, 1760-1898*. Dirigido por C. Mañueco Santurtún. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 157-168.

Álvarez-Ossorio, F. (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Amador de los Ríos y Fernández de Villalta, R. (1903): «El Museo Arqueológico Nacional (Notas para su historia)», *La España Moderna*, 170, pp. 41-70.

Breve noticia (1893): *Breve noticia de la Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de Madrid. Planta Entresuelo*. Madrid: Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.

Boronat y Moltó, V. (1876): «Lozas y porcelanas del Museo Arqueológico Nacional. Edades Media y Moderna», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, (I) 16, pp. 265-268; (II) 17, pp. 281-285; (III) 18, pp. 297-301.

Camps Cazorla, E. (1936): *Catálogo Sumario del Museo Arqueológico Nacional. Cerámica española (Nuevas instalaciones)*. Madrid: Imprenta de Blass.

– (1951): «La colección de loza antigua talaverana de la Infanta Isabel en el Museo Arqueológico Nacional», *Arte Español*, tomo 18, vol. 35, n.º 3, pp. 250-253.

Catálogo (1883): *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional que se publica siendo Director del mismo el Excmo. Señor Don Antonio García Gutiérrez. Sección Primera. Tomo I*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

Discurso (1871): *Discurso leído ante S. M. el Rey en la solemne inauguración del Museo Arqueológico Nacional, por el director del mismo D. Ventura Ruiz Aguilera, el día 9 de julio de 1871*. Madrid: Imprenta Nacional.

Escrivá de Romaní y de la Quintana, M., conde de Casal (1934): *Principes généraux de la mise en valeur des oeuvres d´art. Rapport dédié aux congresistes de la Conférence Muséographique Internationale des Musées tenue à Madrid en octobre 1934*. Madrid: Imprenta de Blass.

– (1935): «Les principes de la décoration intérieure des musées de Madrid», *Mouseion*, vols. 31-32, pp. 103-109.

Ferrandis, M. *et alii* (1934): «Problèmes particuliers aux collections d´art décoratif et industriel», *Conférence Internationale des Musées. Vol II*. París: Office International des Musées, pp. 388-404.

Guía (1917): *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

– (1940): *Guía de las instalaciones de 1940. Resumen de la arqueología española*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid: Hauser y Menet.

– (1954): *Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

Inauguración (1942): «Inauguración de nuevas salas en el Museo Arqueológico Nacional», *Revista Nacional de Educación*, n.º 16, pp. 117-120.

López-Ocón, L. (2012): «El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España», *El Catálogo Monumental de España (1900-1961): Investigación, restauración y difusión*. Coordinado por A. López-Yarto *et alii*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 51-73.

Mañueco Santurtún, C. (1993): «Colecciones reales en el Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 189-217.

Marcos Pous A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99.

Mélida y Alinari, J. R. (1895a): «El Museo Arqueológico Nacional en su casa vieja», *La España Moderna*, 77, pp. 84-96.

– (1895b): «El Museo Arqueológico Nacional en el palacio nuevo», *La España Moderna*, 80, pp. 38-51.

Montague J. Guest (ed.) (1911): *Lady Charlotte Schreiber´s Journals. Confidences of a Collector of Ceramics & Antiques throughout Britain, France, Holland, Belgium, Spain, Portugal, Turkey, Austria,& Germany from the year 1869 to 1885.* London: John Lane, The Bodley Head; New York: John Lane Company.

Noticia (1876): *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de A. Fortanet.

Oña Iribarren, G. (1955): «Cerámica artística», *Arte Español*, tomo 20, vol. 38, n.º 1, pp. 111-117.

Pérez-Villamil, M. (1904): *Artes e industrias del Buen Retiro*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Ramo, F. R. (1900): *Breve resumen o guía explicativa del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Imprenta de A. Ortega.

Ramos Ruiz, C. (1950): *Catálogo de la documentación de Archivos, Bibliotecas y Museos arqueológicos que se custodia en el Archivo del Ministerio de Educación Nacional*. Madrid.

Salve Quejido, V.; Muro Martín-Corral, B., y Papí Rodes, C. (2014): «Espacios y objetos a través del tiempo: Museografía histórica de las salas del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. 32, pp. 65-86.

Trusted, M. (2006): «In all cases of difference adopt Signor Riaño´s view. Collecting Spanish decorative artes at South Kensignton in the late nineteenth century», *Journal of the History of Collections*, vol. 18, n.º 2, pp. 225-236.

El papel del MAN en el proceso de recuperación de la figura de Pedro I de Castilla. La protección del patrimonio medieval[1]

The role of MAN in the process of recovery of the figure of Pedro I of Castile. The protection of medieval heritage

Pablo Gumiel Campos (gumiel.pablo@gmail.com)
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este artículo se analizan las labores de protección, musealización y difusión del patrimonio de Pedro I de Castilla desempeñadas por el Museo Arqueológico Nacional, así como las repercusiones de estas acciones en el conocimiento de su reinado. Se estudian específicamente tres bienes culturales relacionados con el monarca: el sepulcro del rey, trasladado en 1869 desde Santo Domingo el Real de Madrid al Museo, la sillería procedente del convento de Santa Clara de Astudillo, y la Gran Dobla de oro de Pedro I de Castilla.

Palabras clave: Estatua Orante. Sillería de Santa Clara de Astudillo. Gran Dobla. Protección. Patrimonio. Museología.

Abstract: In this paper we are analyzing the protection, museography, and diffusion works developed by the Museo Arqueológico Nacional of Spain over Pedro I of Castile´s heritage. At the same time we analyze the consequences of these works in the knowledge of his reign. More specifically, we are focusing in the study of three pieces related with this king. His sepulcher moved in 1869 from Santo Domingo of Madrid´s Convent to the museum, the Set of Chairs from Santa Clara of Astudillo´s Convent, and the Great Dobla of Pedro I of Castile.

Keywords: Prayer statue. Set of Chairs from Santa Clara of Astudillo. Great Dobla, protection. Heritage. Museology.

[1] Queremos agradecer a Virginia Salve Quejido, Aurora Ladero Galán, Paloma Otero Morán y Sergio Vidal Álvarez su calurosa acogida y ayuda en los archivos del MAN.

Pedro I de Castilla (1350-1369)

No es la prioridad en esta publicación adentrarse en el complejo reinado del monarca castellano, sin embargo, consideramos necesario dibujar una pincelada que nos permita clarificar la personalidad de Pedro I y las circunstancias históricas que condicionaron su reinado.

Los primeros intentos de despotismo. El conflicto nobiliario (1350-1356)

El 26 de marzo de 1350 Pedro I accedió al trono tras la muerte de su padre, el rey Alfonso XI (1312-1350), en Gibraltar a causa de la peste. Los primeros años de su reinado se vieron marcados por una serie de conflictos entre el joven monarca y la alta nobleza castellana. El detonante que desencadenó estos conflictos fue la enfermedad que Don Pedro sufrió a inicios de agosto de 1350. «Tan desde el principio de su reinado fatigaron al Rey Don Pedro disgustos, y no menos enfermedades, pues de una que le dio en Sevilla, llegó la ciencia de Hipócrates a perder pie y esperanzas […] En el pueblo había sentimiento de su peligro y en los magnates cuidados del Heredero, cada uno pretendía llevar el agua a su heredad» (Vera, 1647: 6). Ante la inminente muerte del Rey, la corte castellana se dividió en dos facciones: la primera respaldaba el acceso al trono del poderoso aristócrata Juan Núñez de Lara y la segunda avalaba la candidatura del infante Fernando de Aragón.

Tras su recuperación, Pedro I, iniciará una persecución contra todos los partidarios de Lara. El primero de ellos, Garcilaso de la Vega fue apresado y ajusticiado en Burgos a finales de mayo de 1351, más problemática fue la resistencia de Fernández Coronel en Aguilar (Córdoba), plaza que el Rey cercó durante más de un año hasta terminar por tomarla el 2 de febrero de 1353.

También durante los primeros años de su reinado, y paralelamente a estos conflictos, se empezaron a manifestar los primeros síntomas del problema que desembocará en la Primera Guerra Civil Castellana. Pocos días después de la muerte de Alfonso XI, la reina madre María de Portugal, encarcelaba a la amante de su esposo, doña Leonor de Guzmán. La favorita del difunto Rey, lejos de darse por vencida, decidió casar en secreto a su primogénito, el bastardo conde don Enrique con Juana Manuel de Villena. «Algunas horas después hacían estallar su cólera la reina y D. Juan de Alburquerque viéndose burlados de este modo por su cautiva, redoblando su rigor contra ella y separándola de su hijo» (Mérimée, 1848: 57).

Enrique, temeroso de las consecuencias huyó a sus posesiones en Asturias. Año y medio más tarde, aprovechando la debilidad real ante la resistencia de Aguilar, decidió sublevarse en Gijón. «Por quanto sopo el rrey nueuas que el conde don Enrrique era en Asturias e basteçia a Gijon, fuesse para alla e çerco la villa de Gijon» (Ayala, 1994: 76). La ciudad terminó por rendirse a Pedro I el 26 de junio de 1352.

Durante las Cortes de Valladolid del 51, se acordó el matrimonio de Pedro I con la princesa francesa Blanca de Borbón. Conociendo las políticas exteriores filofrancesas de Juan

Alfonso de Alburquerque[2], cabe pensar que esta alianza debió gestarse en su entorno. Las bodas se celebraron en Valladolid en el mes de abril de 1353. Los acontecimientos que siguieron al enlace han sido objeto de diversas especulaciones a lo largo de la historiografía[3], sin embargo parece lógico concluir que el abandono de la princesa francesa y la ruptura de la alianza con Francia fue consecuencia del impago de la dote[4] y los intereses diplomáticos que Pedro I mostraba hacia Inglaterra.

Ante el fracaso del proyecto de alianza, Pedro I comenzó a alejarse del consejo de su privado Juan Alfonso de Alburquerque. El valido, ante la acumulación de poder del nuevo monarca, decidió ponerse de parte de la nobleza descontenta. Fortalecida con un nuevo y poderoso líder, la alta nobleza formó una coalición que se amparaba en demandar al Rey el cumplimiento de su legítimo matrimonio, pero cuyas verdaderas pretensiones eran recuperar los privilegios que les habían sido recortados.

A la muerte de Juan Alfonso de Alburquerque el 28 de septiembre de 1354, los primogénitos bastardos de Alfonso XI, Enrique y Fadrique, tomaron las riendas de la Liga. Con una evidente mayor fuerza militar, forzaron un encuentro con el monarca en Tejadillo el 9 de noviembre de 1354. «Celebrose la conferencia en Tejadillo, aldea próxima a Toro y fueron a ella de cada partido en número de 50 próceres» (Catalina, 1891: 91).

Tras los acuerdos de Tejadillo, Pedro I quedó recluido de manera no violenta en la ciudad de Toro, viendo, sin embargo, anuladas todas sus capacidades legislativas. El 24 de diciembre, el astuto monarca, tras haber desestabilizado la Liga con una serie de maniobras diplomáticas y falsas concesiones territoriales, huyó de Toro. Como bien afirma Díaz Martín «La demostración de fuerza que la nobleza hizo en Tejadillo no quebró la firme resolución del rey. […] Don Pedro, no solo defendía su absoluto albedrío para gobernar, sino que este concepto monárquico se iba acentuando como un rasgo de su personalidad que el levantamiento nobiliario reafirmaba en vez de atemperar» (Díaz, 1995: 149).

El fracaso de la Liga de Toro, proporcionó al legítimo monarca nuevas fidelidades. Tras obtener subsidios el 25 de febrero de 1355 en Burgos para marchar sobre los rebeldes, inició la persecución de su hermanastro Enrique. El 17 de mayo el conde Trastámara entraba en Toledo masacrando la judería, siempre leal a Pedro I. «En algunas horas, según se dice, mil doscientos judíos fueron degollados de este modo en la Alcana» (Mérimée, 1848: 185).

Al día siguiente Pedro I respondió a la misiva de rescate, entrando con sus ejércitos y forzando la huida de Enrique primero a Galicia y luego a Francia. Tras los acontecimientos de Toledo, marchó sobre Toro y tras un sitio de cinco meses entró en la ciudad el 5 de enero

---

2 Gimeno, 1972: 78.
3 Son muy numerosas las especulaciones relacionadas con el abandono de Blanca de Borbón por parte de Pedro I. La mayor parte de la historiografía decimonónica coincide en apuntar el encaprichamiento del joven Rey con María de Padilla como motivo del abandono de la princesa francesa. Otros autores como Lucas de Torre (De Torre, 1909) han especulado con un posible romance entre don Fadrique y Blanca de Borbón, del cual ella quedó embarazada.
4 Sitges, 1910: 361.

de 1356 deteniendo a Juana Manuel, forzando el exilio de su madre a Portugal y perdonando aparentemente a su hermanastro don Fadrique.

Impulsos expansionistas de Castilla. La Primera Guerra de Aragón (1356-1359)

Consolidado sobre la nobleza y con una situación de estabilidad, Pedro I, aprovechó el conflicto acaecido en el puerto de Sanlúcar de Barrameda[5] para declarar la guerra a Pedro IV de Aragón (1336-1387) el 8 de agosto de 1356[6]. Juan Bautista Sitges planteó que el joven Rey castellano tenía en mente una posible unificación de ambos reinos mediante un proceso de conquista. «Quizá pensó en la reunión del reino de Aragón con el de Castilla, y por esto a las tierras que conquistaba en Aragón las llamaba Castilla la Nueva» (Sitges, 1910: 175).

Entre 1357 y 1359 se llevaron a cabo cuantiosas operaciones militares entre las que cabe destacar la conquista de Tarazona o la de Monteagudo. Pedro I también llevó a cabo un ambicioso proyecto naval. En abril de 1359, fletó en Sevilla una gran armada con la que marchó sobre Barcelona «sacó en número de 51 Galeras, 80 Naos, 5 Galeoras y 4 Pataches. Todas del Rey menos 10 del de Portugal y 3 del de Granada» (Vera, 1647: 50). El 9 de junio sitiaba la capital aragonesa pero la gran defensa del Ceremonioso forzó su retirada.

Durante la guerra entre las dos potencias peninsulares, Enrique de Trastámara, regresó de Francia a finales de 1356, firmando con el Rey de Aragón el Tratado de Pina por el que el Conde se declaraba vasallo de Aragón. Pedro I no parecía haber olvidado los acontecimientos de Toro, y a mediados de 1358, llevó a cabo una serie de asesinatos premeditados[7] contra algunos miembros de la antigua Liga. El 29 de mayo muere don Fadrique en el Alcázar de Sevilla «E desque esto fue fecho, assentosse el rey a comer donde el maestre yazia muerto en vna quadra que dizen de los azulejos, que es en el alcaçar» (Ayala, 1985: 91), días más tarde don Tello consigue huir de Vizcaya hacia Bayona, y finalmente el menor de los infantes de Aragón, don Juan, es asesinado en Bilbao el 12 de junio.

El conflicto nazarí y la internacionalización de las políticas castellanas. La Segunda Guerra de Aragón (1359-1365)

En el año 1359, Muhammad V de Granada (1354-1359 / 1362-1391), vasallo y aliado de Pedro I, fue depuesto. Tras un breve gobierno de Ismail II (1359-1360), Muhammad VI (1360-1362), subirá al trono nazarí. Pedro IV de Aragón entabló amistades con el nuevo rey granadino con el objetivo de desestabilizar la frontera meridional de Castilla. Ante ello, y tras el auxilio que el exiliado Muhammad V le solicitó, Pedro I decidió iniciar la guerra

---

5 Navíos aragoneses capitaneados por Francisco de Perellós asaltaron varios mercantes de Piacenza, ciudad aliada de Castilla.

6 Existen distintos planteamientos acerca de cuál de los dos monarcas incitó el conflicto. Para Díaz Martín fue obra del Ceremonioso instigado por Bernardo de Cabrera. La primera ofensiva fue iniciada por Pedro I. Como dice el autor, el castellano «sin resignarse a soportar una guerra defensiva, emprendió muy pronto una ofensiva de amplio espectro que sorprendió completamente al aragonés». Díaz, 1995: 182.

7 Díaz, 1995: 200.

contra el nuevo gobierno nazarí, no sin antes verse forzado a firmar una desventajosa paz con Pedro el Ceremonioso. En la Paz de Terrer, ratificada el 13 de mayo de 1361, se acordó la plena devolución de las plazas conquistadas en ambos territorios, lo cual fue completamente beneficioso para Aragón ya que el avance castellano sobre sus fronteras había sido notabilísimo. En la Paz de Terrer, también se acordó el exilio del conde Enrique, quien regresó de nuevo a Francia con sus más fieles adeptos.

Ratificada la Paz de Terrer, Pedro I inició su campaña contra Granada. «He el rey dixo a todos los suyos que el auia de ayudar al rey Mahomad, rey de Granada que era su vasallo e le daua parias e que el otro que se llamaua rey Bermejo le auia echado de su regno contra razon e contra derecho, e començosse la guerra» (Ayala, 1985: 123). Tras una serie de escaramuzas en Linuesa (21-12-1361) y en Guadix (15-01-1362), Muhammad VI consciente de su situación de inferioridad, decidió acudir a Sevilla a rendir pleitesía al castellano. «El rey Moro Bermejo, que en sentir de estos vino a implorar la protección del Rey de Castilla» (Ledo, 1780: 285). Sin embargo Pedro I acabó con su vida y la de toda su comisiva restituyendo a Muhammad V en al-Alhambra.

Solucionado el conflicto Nazarí, Pedro I inició, desde mediados de 1362, un complejo proyecto diplomático que le instituyó como uno de los agentes políticos de mayor influencia en Europa. El 22 de mayo firmaba con Carlos II de Navarra (1349-1387) un tratado de amistad[8] y el 22 de junio sus embajadores acordaban un tratado de paz y alianza con Eduardo III (1327-1377)[9]. Con el apoyo de Inglaterra, Granada, Navarra y Portugal, reinició sus ofensivas contra Aragón. En esta segunda etapa de la guerra castellano-aragonesa las empresas de Pedro I fueron devastadoras. Conquistó las plazas de Calatayud (29-08-1362), Borja (31-03-1363), Murviedro (05-1363), Alicante (12-1363) y Gandía (14-02-1364). Llegó a cercar la ciudad de Valencia pero no pudo someterla.

La Primera Guerra Civil Castellana (1365-1369)

El conflicto entre los hijos de Alfonso XI alcanzó unas dimensiones internacionales y definitivas desde el año 1365. Enrique de Trastámara logró comprar los servicios de los mercenarios de las Compañías Blancas, las cuales se pusieron al servicio del general Bertrand du Guesclin, enviado por Carlos V de Francia (1364-1380) para ayudar a su protegido peninsular. A finales de diciembre las compañías entraban por Aragón y el 16 de marzo de 1366 ocupaban la ciudad de Calahorra donde Enrique II (1366-1379) fue proclamado rey de Castilla. «Juntos los castellanos huidos de sus hogares, y los próceres aragoneses, y los aventureros que du Guesclin traía de Francia, y acaudillados todos por el conde Don Enrique, se metieron tranquilamente el sábado 14 de Marzo de 1366 en la ciudad de Calahorra» (Ferrer, 1850: 138).

8 *Ibidem*, 247.
9 *Idem*.

El avance de Enrique por el resto del territorio peninsular fue imparable. El 11 de mayo ya había entrado en Toledo y se disponía a marchar sobre Sevilla. Pedro I, que cada vez contaba con menos lealtades, decidió huir por Portugal hacia Galicia donde con ayuda de Fernando de Castro se embarcó hacia Bayona. A su llegada a la Gascuña el 1 de agosto de 1366, fue recibido por Eduardo de Woodstock, primogénito de Eduardo III de Inglaterra. Un mes más tarde se convocó una reunión de los miembros que conformaban la alianza filo inglesa y se firmaron los acuerdos de Libourne[10] por los cuales Pedro I recibiría ayuda militar para recuperar su reino a cambio de grandes concesiones territoriales y la asunción de todos los gastos de la campaña.

El ejército de la alianza llegó a Logroño el 1 de abril de 1367. Dos días más tarde tuvo lugar la cruenta batalla entre los dos hermanastros en la localidad de Nájera[11]. La victoria anglo-castellana precipitó la huida de Enrique II a Francia y devolvió el trono castellano a su legítimo dueño, sin embargo la estabilidad de Pedro I pendía de un hilo. El 13 de agosto de 1367 Enrique II firmaba con Carlos V de Francia el tratado de Aigues-Mortes por el cual, el Trastámara recibía el apoyo político y económico del Rey francés para derrocar a Pedro I en Castilla. Las tropas de Enrique llegaron a Calahorra el 28 de septiembre, sin embargo el enfrentamiento esta vez se prolongó más de lo esperado. Muchas de las ciudades y regiones castellanas permanecieron fieles a Pedro I, especialmente Toledo, que fue sitiada por Enrique durante casi dos años. A su vez otras ciudades se levantaron en favor del Trastámara, como es el caso de Córdoba que fue asediada por el Pedro I y su aliado Muhammad V.

Durante meses se evitó el contacto directo entre ambos monarcas hasta que finalmente se enfrentaron en los campos de Montiel, donde Pedro I fue asesinado a manos de su hermanastro el 29 de marzo de 1369, gracias a una argucia de Beltrán du Guesclin.

Las ambiciones de Pedro I

Pedro I fue un monarca con una ambición exuberante, buscó la supremacía del estamento real frente a oligarquía de la vieja nobleza. «Hacía mucho tiempo que Don Pedro no tenía más pensamiento que el de fundar el despotismo real sobre las ruinas del poder aristocrático» (Mérimée, 1848: 47). Para dominar al antiguo estamento necesitó de una financiación económica basada en las expropiaciones y la promoción de las clases burguesas comerciales, entre ellos el pueblo judío[12]. También se sirvió de un notable programa iconológico basado en la arquitectura islámica, claro modelo de poder, como herramienta para engrandecer su figura[13] (fig. 1). Fue un líder militar excepcional que siempre estuvo al frente de sus ejércitos[14] con el objetivo de ensanchar y enriquecer los límites de Castilla. A su vez, supo reconocer la europeización de la política del siglo xiv. En el marco de la Guerra de los Cien Años apostó por la facción ganadora y se rodeó de un complejo marco de alianzas. «Pedro aparece como

---

10 Catalina, 1891: 360.
11 Martínez, 2014: 75.
12 Valdeón, 2000: 57.
13 Gumiel, 2016.
14 Díaz, 1995: 13.

un rey solitario y poderoso; su inmensa soledad y su poder sin límites, determinaron en parte sus conflictos y ocasionaron sin duda sus desgracias» (Gimeno, 1972: 81). Este despotismo político cautivo a los Reyes Católicos que siglo y medio más tarde se encargaron de cuidar su memoria (como veremos más adelante) y materializar sus ideales socio-políticos.



Fig. 1. Fachada del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla. Foto: Pablo Gumiel Campos.

El patrimonio de Pedro I en el Museo Arqueológico Nacional

En el MAN se conservan diez piezas que guardan relación directa con Pedro I de Castilla. En primer lugar la estatua orante del monarca catalogada con el n.º de inventario 50234, en segundo lugar, cuatro sillas del coro del convento de Santa Clara de Astudillo (n.º inv. 60542), por último ocho piezas de numismática, todas ellas acuñadas durante su reinado en Sevilla, entre las que diferenciamos: una dobla catalogada con el n.º 104099, seis doblas de treinta y cinco maravedís catalogadas con los siguientes n.os de inventario: 105302, 106031, 106032, 106033, 106034, 106035 y por último, la más destacada, la gran dobla de a diez catalogada con el n.º 1867/21/2.

El sepulcro de Pedro I

Tras su muerte en Montiel, Pedro I fue enterrado en Puebla de Alcocer (Badajoz) hasta que en 1446[15] su nieta doña Constanza[16] trasladó sus restos al convento de Santo Domingo el Real de Madrid, del cual ella era priora: «Erigiéndole un sepulcro delante de la capilla mayor, sobre el cual puso un bulto de mármol, muy al natural, de su abuelo» (De la Rada, 1875: 542).

Además de la tumba de Pedro I también fueron sepultados en Santo Domingo el Real su hijo bastardo don Juan, trasladado por Constanza en 1442, la propia priora fallecida en 1478, y otros miembros del entorno y descendencia del rey[17]. Doña Constanza pudo concebir el proyecto funerario como un auténtico panteón familiar de «los Castilla».



Fig. 2. Sepulcro de doña Constanza, MAN. Foto: Pablo Gumiel Campos.

---

15 Del Arco, 1954: 298.
16 La priora Constanza de Castilla era hija del infante don Juan de Castilla, fruto aparente del matrimonio entre Pedro I y Juana de Castro.
17 Del Arco, 1954: 302.

Del primer sepulcro patrocinado por doña Constanza no se ha conservado nada, al menos aparentemente. Según la doctora Franco Mata debió ser exento con la estatua yacente encima y podría ponerse como ejemplo primitivo de los sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores, labrados entre 1489 y 1493[18]. Lo que podría plantearse es su evidente paralelismo con el sepulcro de la propia doña Constanza (fig. 2) que se conserva hoy en día en el Museo y que formó parte del panteón de «los Castilla». Cabe pensar incluso que el taller que trabajó en el sepulcro de Constanza fuera el mismo que el del sepulcro de Pedro I y Don Juan de Castilla como contratación de un mismo proyecto funerario.

«A pesar de los esfuerzos de Doña Constanza para conservar los restos de su abuelo en digno sepulcro, no debió parecer bastante a los Reyes Católicos» (De la Rada, 1875: 542). En el año 1504 Fernando e Isabel encargaron a Pedro Hurtado sustituir el sepulcro yacente promovido por Doña Constanza por un nuevo sepulcro más monumental. De éste se ha conservado la estatua orante que hoy en día acoge el MAN (fig. 3).

«Nariz aguileña, párpados algo prominentes, sin bigote ni barba, cabellera corta caída por ambos lados y con algunos cabellos cortos sobre la frente. […] Viste armadura de brazales, grebas y musleras sobre finísima cota de malla, y sobrevesta de brocado cortada a manera de escarapela. Sobre el pecho la corta coracina. En las manos amplios guantes, cuya guarnición termina en punta con una bola por adorno, y levantado sobre el hombro derecho y echado hacia atrás el manto real formando bellos pliegues, profusamente enriquecido con flores de oro sobre fondo azul, a imitación del brocado; metal y color de que se conservan vestigios en algunas partes de la estatua» (Del Arco, 1954: 305).



Fig. 3. Estatua Orante de Pedro I, MAN. Foto: Pablo Gumiel Campos.

Hay una serie de peculiaridades formales en la estatua orante del rey Don Pedro, que plantean ciertos interrogantes. En primer lugar su extrema rigidez. Algunos investigadores han propuesto que la estatua yacente de doña Constanza pudo haberse reutilizado y modificado para adaptarla al nuevo formato orante en época de los Reyes Católicos. En base a esta hipótesis, en el MAN estaríamos ante la estatua original de 1446, víctima de un retallado en 1504[19]. La discordancia formal entre la cabeza y el cuerpo plantea el segundo interrogante.

[18] Franco, 1993: 121.
[19] *Ibidem*; Gómez, 2000: 142.

Muchos autores han insistido en la función retratística del rostro. Ricardo del Arco afirmaba: «Ofrece caracteres de retrato, lo que se comprueba comparándola con los bustos de perfil de las monedas del rey, principalmente las de oro» (Del Arco, 1954: 305). Por ello ciertos investigadores plantean la idea de que en el nuevo sepulcro de 1504, se reutilizara la cabeza de la figura yacente de 1446 con el objetivo de insistir en la fidelidad retratística del difunto[20].

En el año 1612, con motivo de una remodelación en el convento, se trasladó el sepulcro de Pedro I a una hornacina al lado del Evangelio. Según la doctora Franco Mata es entonces cuando la estatua sufrió la amputación de las piernas con el objetivo de adaptarla al nuevo espacio[21]. De allí el sepulcro pasó a ser almacenado en los sótanos del convento hasta que en 1845 la Comisión Central de Monumentos lo recuperó colocándolo en el coro junto al sepulcro de doña Constanza. En el año 1869, el convento de Santo Domingo el Real de Madrid fue demolido por incautación del Gobierno Provisional tras la revolución de La Gloriosa, y como veremos más adelante, los miembros del MAN actuaron para salvaguardar la obra.

La sillería del coro de Santa Clara de Astudillo

En septiembre de 1353 María de Padilla solicitó permiso al Papa Inocencio VI (1352-1362) para financiar la promoción de un monasterio de Clarisas en el reino de Castilla y León. La respuesta positiva del Pontífice llegó el día 5 de abril de 1354[22]. El edificio, que además albergaba un palacio, fue construido, al igual que todas las construcciones petristas, con una arquitectura de características filoislámicas. La patrocinadora también encargó para su nueva fundación una sillería en madera para el coro del templo.

Cuatro módulos de esta sillería se encuentran entre las paredes del MAN desde el año 1931 (fig. 4). Camps Cazorla describía por primera vez la obra de la siguiente manera: «Las cuatro sillas forman un conjunto de 2,85 m de largo por 2,90 de ancho y 0,65 de fondo. Su estado de conservación es bastante bueno en la parte alta y desdichadísimo en la baja. […] En su conjunto cada silla se nos presenta como un alto sitial de aspecto prismático, con su respaldo liso y en su frente con dos columnillas ochavadas con bolas, ochavadas también a sus extremos, sobre las que cabalgan un arco lobulado, un alicer y un tejaroz con canes» (Camps, 1933: 3).

La obra por sus características formales y sus técnicas pictóricas tiene una clara influencia islámica. Según el mismo Camps Cazorla se trata de «una obra de neto carácter morisco, acentuada de manera definitiva por la decoración pintada al aceite según el procedimiento peculiar de los moriscos en nuestros siglos medievales».

La promotora quiso dejar patente su participación poblando la estructura con su heráldica. Los escudos de fondo blanco contienen leones rampantes negros flanqueados

20 García, 1996: 18.; Franco, 1993: 121; Cómez, 2007: 16.
21 Franco, 1993: 119.
22 Lavado, 1990: 584.



Fig. 4. Sillería de Santa Clara en la actualidad, MAN. Foto: Pablo Gumiel Campos.

por cuatro padillas en cada esquina (fig. 5) esta heráldica muestra una clara intencionalidad en María de Padilla de ligar su casa con la del rey. Según Yzquierdo Perrín, esta sillería se circunscribe como el ejemplo tipológico de grupo gótico-mudéjar, junto con otras de características similares como la sillería de coro de Santa Clara de Toro[23].

Hasta el año 1931, como demuestra una postal publicada por Ángela Franco Mata en el año 1995, toda la sillería de Santa Clara de Astudillo permaneció en el coro del templo

[23] Yzquierdo, 2008-2009: 141.



Fig. 5. Escudo de María de Padilla en la sillería de Santa Clara de Astudillo, MAN. Foto: Pablo Gumiel Campos.

hasta que ese mismo año fue enajenada al comerciante de antigüedades Don Apolinar Sánchez. Como veremos más adelante, al MAN se le encargó la protección de una pequeña muestra de la misma.

La Gran Dobla de Pedro I

La última pieza que analizamos del reinado de Pedro I en el MAN es la que guarda una relación más directa con el monarca. Mientras que su sepulcro se comenzó un siglo más tarde y la sillería fue patrocinada por su favorita, la Gran Dobla fue acuñada por orden del propio Rey y con unos diseños y fines específicamente indicados por él. Estas monedas-medalla, fueron emitidas en Sevilla en el año 1360 (como consta en su leyenda), coincidiendo con la primera batalla de Nájera. Es posible que se acuñaran como obsequio a los altos dignatarios que contribuyeron a la victoria sobre Enrique.

La emisión de grandes piezas de carácter protocolario, acuñadas en ocasiones señaladas, como símbolos de prestigio y regalos a personajes relevantes, es una tradición islámica heredada por los castellanos. Encontramos ejemplos también durante los reinados de Fernando IV, Juan II y Enrique IV de Castilla. Ibáñez Ártica encontró documentos que prueban la existencia de una de las doblas en la corte Navarra, demostrando con ello su función como objeto de coleccionismo: «En 1383 encontramos un documento donde Carlos II "el Malo", compra para su hijo primogénito "Charles", una dobla de diez doblas del rey Don Pedro de Castilla (Archivo General de Navarra, Cajón. 47 n.º 2. IX, de 14 de noviembre. Anexo 1) adquirida a un mercader de Sangüesa llamado Pascual Gadain» (Ibáñez, 1996: 112).

La moneda tiene un peso de 45,06 gr, 68 mm de diámetro y un valor correspondiente a diez doblas[24]. En el anverso se representa a Pedro I de perfil, coronado y con larga melena. Le rodea un festón de 16 ondas y la leyenda DOMINUS MICHI ADIVTOR ET EGO DISPICIAM INIMICOS MEOS. En el reverso un escudo cuartelado con la representación heráldica del reino de Castilla y León y la leyenda PETRUS DEI GRATIA REX CASTELLE E LEGIONIS E. M CCC

[24] Calvo, y Del Rivero, 1925.

LAXXX VIII[25]. Un extra al valor de esta pieza se añade al conocer que la representación del monarca, pese a responder a una iconografía muy simplificada es el retrato más antiguo que se conserva de Pedro I.

El Museo Arqueológico Nacional como motor de protección y difusión del patrimonio de Pedro I

El MAN ha sido desde su fundación un agente fundamental para la protección del patrimonio medieval, así como una herramienta clave en la difusión del conocimiento relativo a dicho patrimonio. Para finalizar nuestro artículo, vamos a examinar las acciones que se llevaron a cabo para salvaguardar y garantizar la integridad de los tres bienes que se analizan en este trabajo, así como su musealización a lo largo de la historia. Musealización que ha potenciado la difusión de su conocimiento.

Protección y musealización del sepulcro de Pedro I

Con la demolición del convento de Santo Domingo el Real de Madrid en el año 1869 se nombró una Comisión compuesta por miembros del MAN para que protegieran los objetos arqueológicos que se encontraban en el edificio[26]. En el archivo del Museo se conserva el inventario de bienes adquiridos por la institución fechado el 21 de mayo de 1869 con el título: *Relación de objetos trasladados al Museo Arqueológico Nacional, procedentes del convento de Santo Domingo el Real en virtud de lo dispuesto por el excelentísimo señor ministro de fomento en la orden de 21 de Mayo de 1869*. Encabezan la lista de estos objetos el «Sepulcro de Doña Constanza de Castilla, bajos relieves y estatua yacente, todo de mármol» y la «Estatua orante de mármol de Don Pedro 1º de Castilla» (Archivo del MAN, exp. 1869/18). La estatua de Pedro I de Castilla fue incluida en los fondos del Casino de la Reina ocupando según De la Rada, «el lugar preferente que le corresponde en la antigua capilla que allí existía» (De la Rada, 1875: 542).

El MAN no solo se encargó de la protección de la estatua, sino de los propios restos mortales del monarca. Éstos fueron colocados en una caja forrada de terciopelo morado, el color del pendón de Castilla, trasladándola junto con la estatua orante al Casino[27]. En 1875, los conservadores del Museo se dirigieron al Gobierno para exponerle que no consideraban oportuna la conservación del cuerpo en dicho Museo[28]. Además el 18 de agosto de ese año el Ayuntamiento de Sevilla decidía solicitar los restos y el 22 de octubre una Real Orden autorizaba su traslado a la catedral sevillana. El 16 de diciembre de 1876 el notario Pedro de Vega «autorizaba el acta de entrega de los restos del Rey Don Pedro I de Castilla y los del infante su hijo, del Museo Arqueológico Nacional para trasladarlos a la Capilla de los Reyes de esta misma ciudad (Sevilla)» (Archivo del MAN, exp. 1876/24) pero no será hasta el 15 de febrero de 1877 cuando se depositen definitivamente en el templo.

---

25 Álvarez-Ossorio, 1925: 162.
26 Archivo del MAN, exp. 1876/24.
27 Moya, 1975: 108.
28 *Ibidem*: 109.



Fig. 6. Grabado de la estatua orante de Pedro I en 1875. (De la Rada, 1875).

Con el cambio de sede en el año 1895, la estatua orante de Pedro I se instaló en la sala de monumentos esculturales cristianos[29]. Se conservan en el archivo fotográfico del Museo 3 imágenes (FD00004, FD00060, y FD00260) y una tarjeta postal (2009/95/FF00001(21) que permiten observar la distribución de la sala en el periodo comprendido entre 1895 y 1936. En las imágenes se observa la escultura orante junto a la pared en el quicio izquierdo de una de las puertas de entrada a la estancia. Esta primera museología no permitía rodear la estatua y estaba influenciada por su antigua situación en el nicho. A los pies de la estatua, se colocó una cabeza procedente también del convento de Santo Domingo el Real que según Sitges pudo ser un resto del sepulcro de Don Juan de Castilla[30]. Entendemos que en el Casino de la Reina esta cabeza formaba parte de su musealización ya que De la Rada así lo representa en la litografía que acompaña su artículo de 1875 (fig. 6).

Hay algo que ha llamado especialmente nuestra atención. En las cuatro imágenes antes mencionadas la estatua no sufre cambios en su localización, sin embargo en una de las fotografías, la más primitiva a nuestro parecer por el reducido número de obras expuestas en sala, la orante aparece coronada. La primera y única mención a esta corona se realiza en 1875 cuando De la Rada afirma: «tuvimos la fortuna de encontrar, dentro del cofre en el que guardaban las monjas los restos del infortunado monarca, una corona de hierro dorada, […] no creemos aventurado suponer que esta fue la que faltaba en la estatua, ciñendo su cabeza, como se encuentra hoy en el Museo Arqueológico Nacional» (De la Rada, 1875: 542).

En base a las fotografías entendemos por tanto que en cierto momento entre 1895 y 1936 la pista de la corona se perdió. Se nos plantean por tanto los siguientes interrogantes: ¿dónde se encuentra la corona?, ¿fue víctima de una enajenación?, ¿fue perdida en la Guerra Civil?, ¿se trata de la corona utilizada por el Rey, custodiada junto a su cuerpo, o se trata de un complemento añadido a alguna de las estatuas? Estas cuestiones aún sin resolver nos incitan a realizar una futura investigación.

Tras la Guerra Civil, la estatua continuó en los fondos del Museo preparándose para los nuevos formatos de exhibición. Una fotografía de 1953 (FD00206) muestra la estatua amontonada en la futura sala de escultura medieval, la cual se encontraba en obras. Entre

29 Álvarez-Ossorio, 1910.
30 Sitges, 1910: 470.

los años 1954 y 1968 la orante siguió una museografía muy similar a la utilizada antes de la Guerra. Fue en el nuevo proyecto de 1968 cuando se le confirió a la estatua una identidad de bulto redondo permitiendo la circulación en torno a ella. Se colocó encarando el pasillo principal de la sala enfrentada a una Virgen con el Niño de estilo burgalés. Tras la Virgen y por tanto ante la mirada de Don Pedro se situó la sillería de Santa Clara de Astudillo, visión que algunos autores entendieron como un guiño entrañable a la vida del monarca[31].

Protección y musealización de la sillería de Santa Clara de Astudillo

Con la llegada de la Segunda República, se publicó una ley el 10 de diciembre de 1931 que prohibía temporalmente la exportación de todo objeto artístico, arqueológico o histórico[32]. Sin embargo la sillería de Santa Clara fue una de las últimas víctimas de expolio. Fue don Manuel Gómez-Moreno, entonces director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien concedió a don Apolinar Sánchez el permiso de venta de la sillería[33]. Sin embargo a cambio Gómez-Moreno exigió la donación de cuatro de las sillas al MAN. El 30 de marzo de 1931 se formalizaba la donación y la obra ingresaba al año siguiente.

Hasta la década de los años noventa se pierde el rastro de las otras piezas de la sillería. Será Ángela Franco, miembro del equipo de conservadores del Museo, quien descubra definitivamente su paradero. Apolinar Sánchez debió vender la sillería a un comprador italiano pues la encontramos en Roma alrededor de los años cincuenta, sin embargo será en 1971 cuando la sillería fue trasladada a Estados Unidos tras la compra del filántropo Daniel J. Donohue para la Misión de San Diego. En el año 1978 se construyó una capilla añadida al edificio de la Misión para albergar la pieza, donde permanece en la actualidad[34].

El ingreso de la sillería en el MAN en el año 1932 alimentó el estudio de la misma. Hasta entonces nadie se había interesado y en ese mismo año Emilio Camps Cazorla realiza un complejo análisis formal y tipológico de la misma. En palabras del propio autor: «Su ingreso en el museo permite ahora estudiarlo cumplidamente» (Camps, 1933: 3). No tenemos claro cuál fue la musealización de la sillería en el momento de su adquisición, pero en el nuevo programa museístico de posguerra formaba parte de la sala XII, «Tallas Medievales y Modernas» según la Guía de 1954. Tras las renovaciones de los años setenta la sillería pasó a compartir sala con la estatua orante de Pedro I.

Protección y musealización de la Gran Dobla de Pedro I

La Gran Dobla de Pedro I que hoy se conserva en el Museo, fue adquirida el 16 de agosto de 1862 a don Tomás Asensi[35]. Si tenemos en cuenta que la fundación del Museo Arqueológico Nacional como tal es del 20 de marzo de 1867 entendemos que la Gran Dobla entró a formar

---

31 García, 1996: 18.
32 Aguiló-Alonso, 2016: 233.
33 *Ibidem*: 234.
34 Aguiló-Alonso, 2016: 240.
35 Alfaro, 1991: 180.



Fig. 7. Actual museografía de la Gran Dobla en relación a la estatua orante. Foto: Pablo Gumiel Campos.

parte del Museo de Medallas y Antigüedades inaugurado en 1839 en el palacio del marqués de Alcañices[36], cuyos fondos fueron posteriormente absorbidos por el MAN.

El 28 de febrero de 1939 zarparon en el yate *Vita*, 120 maletas con objetos incautados por la Caja General de Reparaciones. El *Vita* llegó a Veracruz el 28 de marzo y los acontecimientos allí acaecidos determinaron la pérdida de una inmensa cantidad del patrimonio nacional. Sin embargo, no todas las piezas fueron requisadas, según el estudio de Carmen Alfaro, permanecieron en el MAN 50 monedas griegas, 92 áureos romanos, 504 dinares, doblas y divisores árabes, 4 monedas bizantinas y sus imitaciones, 203 monedas españolas medievales y modernas, 109 monedas de países del Extremo Oriente y 7 medallas de gran modulo, entre ellas la Gran Dobla de Pedro I[37], por tanto podemos confirmar que la Gran Dobla no llegó a salir de España.

Es complicado conocer la museología de una pieza numismática, sin embargo cabe pensar que desde la fundación del Museo hasta 1951, la Gran Dobla de Pedro I formara parte del Salón de Numismática y que a partir del 1951 se incluyera en el nuevo gabinete[38]. Una fotografía de los años noventa nos la muestra musealizada de forma central en una vitrina de cinco piezas, flanqueada a ambos lados por las otras cuatro monedas de menores dimensiones.

Conclusiones

Tras la rehabilitación del edificio culminada en el año 2014, las tres piezas referentes al reinado de Pedro I han sido reubicadas. Mientras la sillería de Santa Clara de Astudillo se encuentra en la sala 24 acompañada de estructuras arquitectónicas de raigambre filoislámica, en la gran sala 27 dedicada al mundo medieval cristiano, hallamos la estatua orante de Pedro I acompañada muy de cerca de la Gran Dobla (fig. 7). La orante sigue manteniendo el perímetro que autoriza su circulación en 360º y la Gran Dobla ha sido musealizada excelentemente en formato acristalado permitiendo ver anverso y reverso de la misma. También se ha expuesto por primera vez la estatua orante junto con el sepulcro de su nieta doña Constanza, buscando mostrar la relación existente en cuanto a su procedencia (fig. 8).

Pedro I ha sido un monarca con una controvertida historiografía, que hoy en día sigue abierta a múltiples debates. El papel del MAN en el proceso de recuperación de la figura de Pedro I radica en la protección que prestó hacia los bienes referentes a su reinado, y en la musealización y difusión de los mismos, proporcionando con ello nuevas claves para el conocimiento y estudio de la figura de este controvertido personaje histórico. El MAN ha sido y sigue siendo un organismo fundamental para la recuperación de la memoria del patrimonio de Pedro I en particular y de todo el patrimonio medieval español.

---

36 Otero, 2014: 32.
37 Gracia, 2013: 175
38 Otero, 2014: 39.



Fig. 8. Actual museografía de la estatua orante y el sepulcro de doña Constanza. Foto: Pablo Gumiel Campos.

Bibliografía

Aguiló-Alonso, M.ª P. (2016): «La sillería de Santa Clara de Astudillo en América: nuevas noticias y apreciaciones», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. 34, pp. 231-250.

Alfaro Asins, C. (1991): «Numismática y medallística», *Museo Arqueológico Nacional. Guía general*. Madrid; Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 163-188.

Álvarez-Ossorio, F. (1910): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

– (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.

Camps Cazorla, E. (1933): «Sillas de Coro de Santa Clara, de Astudillo», *Adquisiciones en los años 1930 y 1931, siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Ricardo de Orueta, y director del Museo, Don Francisco Álvarez-Ossorio*. Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.

Calvo, I., y Del Rivero, C. M.ª (1925): *Catálogo-guía de las colecciones de monedas y medallas expuestas al público en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.

Catalina García y López, J. (1891): *Castilla y León durante los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III*. Madrid: El Progreso Editorial.

Cómez Ramos, R (2007): «La imagen de poder en Pedro I de Castilla», *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, n.º 3.

De la Rada y Delgado, J. D. (1875): «Estatua orante del rey don Pedro de Castilla, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, vol. IV, pp. 537-545.

De Torre y Franco Romero, L. (1909): «Las bodas del rey don Pedro I de Castilla», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. XX, pp. 28-42, 247-262.

Del Arco, R. (1954): *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita.

Díaz Martín, L. V. (1975): *Itinerario de Pedro I de Castilla. Estudio y Regesta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones.

Ferrer del Río, A. (1851): *Examen histórico-crítico del reinado de don Pedro de Castilla*. Madrid: C. Monier.

Franco Mata, Á. (1993), *Catálogo de la Escultura Gótica, segunda edición corregida y aumentada*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

– (1995): «El actual paradero de la sillería de coro del convento de Santa Clara de Astudillo», *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, pp. 335-338.

– (1997) «Mobiliario medieval en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XV, Madrid, pp. 175-196.

Gimeno Casalduero, J. (1972): *La imagen del monarca en la Castilla del siglo xiv. Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I*. Madrid: Selecta de Revista de Occidente S. A.

Gómez Bárcena, M. J. (2000): «Figura orante de Pedro I», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía, 1. Estudios y catálogo*. Dirigido por I. Bango Torviso. Madrid: Junta de Castilla y León, Caja España, pp. 142-143

Gónzalez Zymla, H. (2005): «El patrimonio medieval del exclaustrado Convento de Santo Domingo el Real de Madrid: nuevas fuentes y documentos para el estudio de su panteón real», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, n.º 7, pp. 43-93.

Gracia Alonso, F. (2013): *El tesoro del «Vita». La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions.

Gumiel Campos, P. (2016): «Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla en la arquitectura de los siglos xiv y xv», *Anales de Historia del Arte*, vol. 26, pp. 17-44.

Ibáñez Ártica, M. (1996): «Una dobla de 10 doblas de Pedro I de Castilla en la documentación navarra del s. xiv», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* vol. XIV, Homenaje a Mercedes Rueda Sabater, «In Memoriam», pp. 111-113.

Lavado Paradinas, P. J. (1990): «El palacio mudéjar de Astudillo», *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, pp. 579-599.

Ledo del Pozo, J. (1780): *Apología del Rey Don Pedro de Castilla conforme a la Crónica verdadera de Don Pedro López de Ayala*. Madrid: Imprenta de Hernández, 1780.

López de Ayala, P. (1985): *Coronica del rey don Pedro*. Edición y estudio por Wilkins, C. L. y Wilkins, H. M.: Madison.

– (1994): *Crónica del rey Don Pedro y del rey Don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso onceno*. Edición crítica y notas de G. Orduña. Buenos Aires: Secrit.

Martínez Canales, F. (2014): *Nájera 1367, una batalla internacional en la Guerra Civil Castellana*. Madrid: Almena.

Mérimée, P. (1848), *Historia de don Pedro de Castilla,* Traducción de F. de V., Madrid: Imprenta de la Biblioteca del Siglo.

Moya, G. (1975): *Don Pedro el Cruel. Biología, política y tradición literaria en la figura de Pedro I de Castilla*, Madrid: La Vela Latina, Ediciones Júcar.

Otero Morán, P. (2014): «Un nuevo museo para una antigua colección. Monedas, medallas y "otras curiosidades" en el renovado Museo Arqueológico Nacional», *XV Congreso Nacional de Numismática*. Madrid, pp. 27-60.

Sitges, J. B. (1910): *Las mujeres del rey don Pedro I de Castilla*. Madrid: Est. Tipolitográfico «sucesores de Rivadeneyra».

Valdeón Baruque, J. (2000): *Judíos y Conversos en la Castilla Medieval*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones.

Vera y Figueroa, J. A. (1647): *El Rey Don Pedro defendido. Ofrecido a la Majestad del Rey Don Felipe IV*. Madrid: Francisco García Impresor del reino.

Yzquierdo Perrín, R. (2008-2009): «Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia», *Abrente*, vols. 40-41, pp. 113-145.

La colección egipcia de Eduard Toda i Güell del Museo Arqueológico Nacional

The egyptian colllection of Eduard Toda i Güell in the Museo Arqueológico Nacional

Esther Pons Mellado[1] (esther.pons@mecd.es)
Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Durante su estancia en Egipto como cónsul español (1884-1886), E. Toda i Güell no solo excavó la tumba de Sennedjem, sino que también adquirió una importante colección de piezas, alrededor de 1600, de muy distinta cronología, desde el Periodo Predinástico hasta Época Ptolemaica, y diferente temática: vida cotidiana, religión, mundo funerario, etc. Con posterioridad publicó diversos libros sobre la historia de Egipto y sus experiencias en él.

A su vuelta a España, vendió gran parte de su colección al Estado, unas 1300 piezas, que las depositó en el Museo Arqueológico Nacional.

Entre las piezas más importantes hay que destacar una caja de ushebtis de la tumba de Sennedjem, un ataúd de madera policromada de Amenenhat, una momia, cartonajes, una máscara de madera policromada, una barca funeraria con figuras humanas y un animal, una estela funeraria de Autsasus, numerosos amuletos, escarabeos y esculturas de bronce.

Palabras clave: Sennedjem. Amuletos. Momias. Ataúd. Estela funeraria. Máscara. Joyería.

Abstract: During his time in Egypt as spanish consul (1884-1886), E. Toda i Güell not only excavated Sennedyem's tomb, but also acquired an important collection of pieces, about 1600 in total. The pieces are from different chronological periods, ranging from the Predynastic Period until the Ptolemaic Era, and relate to various aspects of Egyptian life and culture, above all daily life, religion and the funerary world. Later E. Toda I Guell published some books about the history of Egypt and his experiences while living there.

On his return to Spain, he sold a large part of his collection, around 1300 pieces, to the Spanish State, which deposited them in the Museo Arqueológico Nacional.

---

[1] Dra. Conservadora del Dpto. de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo.

Among the most important objects are a box of ushebtis from Sennedjem's tomb, a polychrome wooden coffin of Amenenhat, a mummy, cartonnage, a wooden mask, a funerary boat with figures of humans and of an animal, a funerary stela of Autsasus, and many amulets, scarabs, and bronze statues.

Keywords: Sennedyem. Amulets. Mummies. Coffin. Funerary stela. Mask. Jewelry.

Una de las colecciones más importantes, tanto en variedad (momias, cartonajes, sarcófagos, ushebtis, recipientes cerámicos, objetos de tocador, amuletos, escarabeos, esculturas, estelas, joyería, etc.) como en calidad y cantidad, de los fondos egipcios del Museo Arqueológico Nacional, es la colección de don Eduard Toda i Güell[2].

En 1884 E. Toda fue nombrado cónsul general de España en El Cairo, cargo que desempeñó hasta 1886[3]. Desde el comienzo se sintió fuertemente atraído por la historia y cultura de los antiguos egipcios, empezó a adquirir antigüedades, y acabó formando una colección de alrededor de 1600 piezas[4].

Pronto entró a formar parte del círculo de extranjeros vinculados al Servicio de Antigüedades Egipcias[5] (Brusgsch, Golenischeff, Wilbour, Grébaut, Bouriant o Insinger), cuyo director, Gaston Maspero, había puesto en marcha una Ley en la que se autorizaba a éstos a dirigir y excavar en yacimientos arqueológicos del país[6] (fig. 1).

A finales de 1885, Gaston Maspero organizó una expedición de seguimiento y búsqueda de nuevos lugares susceptibles de excavar[7], en la que incluyó a E. Toda[8], para recorrer las ruinas de distintos lugares de Egipto, entre ellos Menfis, Saqqara, Asiut, Dandara y Luxor. Finalmente, el 7 de enero de 1886, el equipo partió en un barco de vapor llamado *Bulaq*[9], en honor al entonces Museo egipcio de El Cairo[10].

---

2 Don Eduardo Toda i Güell nació en Reus en 1885 y murió en Poblet en 1941, lugar donde está enterrado. Estudió en Madrid la carrera de Derecho y Diplomática, y en 1873 entró a formar parte del Cuerpo Diplomático. Fue un hombre polifacético, hablaba varios idiomas, se interesó por la antropología, la historia y publicó diversos libros, entre los que se encuentran: *Sesostris*, 1886; *Muerte en el Antiguo Egipto*, 1887; o *A través de Egipto*, 1889, en donde explica sus experiencias viajando por Egipto, acompañados de fotografías realizadas por él.

3 Llegó a Alejandría el 17 de abril de 1884 con el barco de vapor *Tanjore* de la flota *Península Oriental Inglesa*, y de allí se trasladó a El Cairo, instalándose en la denominada «Colonia de los Francos», lugar donde residían los extranjeros más relevantes de Egipto. La documentación manuscrita de E. Toda sobre su estancia en Egipto se encuentra en los archivos del CSIC (Madrid), y ha sido publicada por Montero, 1991.

4 Cabrera; Pérez, y Pons, 1993: 371-374.

5 Fue creado en 1832 por Auguste Mariette.

6 Padró, y Mestre, 2007: fig. 66.

7 Este tipo de expediciones se solían hacer una vez al año.

8 Partió con un equipo fotográfico, y muchas de las fotografías del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (Barcelona), fueron realizadas por él. Mientras que las fotografías de objetos son obra, posiblemente, de Josep Saburit, ayudante del bibliotecario Oliva, y en ellas se incluyen algunas piezas que posteriormente fueron vendidas al Estado y que hoy día se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional. *Vid*. Padró, y Mestre, *op. cit.*: 4.

9 El Museo Bulaq fue inaugurado en 1858 por A. Mariette en el barrio de Bulaq, a orillas del Nilo, para albergar las numerosas piezas faraónicas que se habían, y se estaban, descubriendo en Egipto. Sin embargo, y debido a las frecuentes inundaciones que sufría a causa del río, se acabó cerrando y en su lugar se construyó un nuevo museo, hoy Museo Egipcio de El Cairo en la Plaza Taharir, inaugurado en 1909.

10 El viaje duró de enero a marzo.

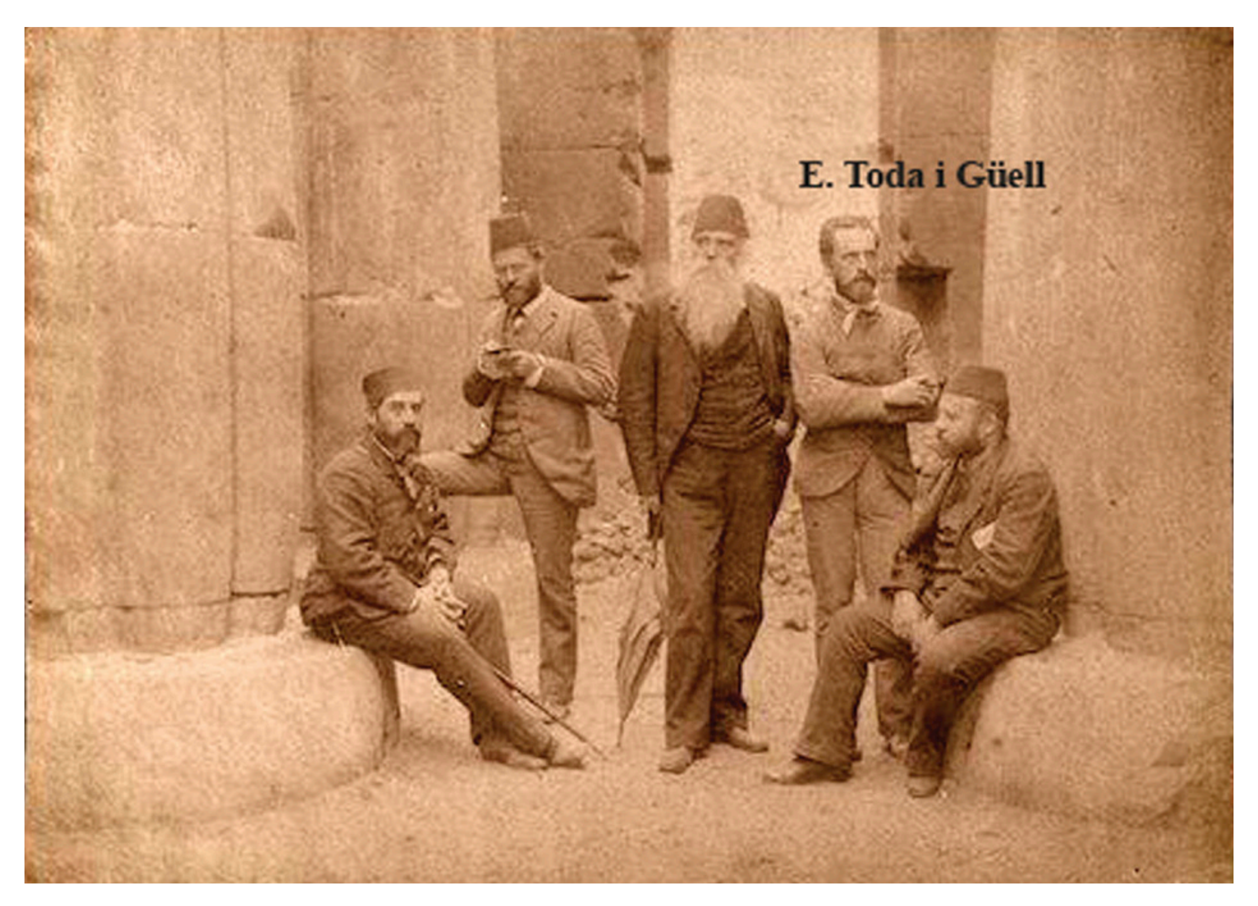


Fig. 1. Maxence de Chalvet Rochemonteix, Albert Gayet, Charles E. Wilbour, E. Toda y Gaston Maspero (Archivo del BMVB).

Durante su estancia en Luxor, concretamente el 2 de febrero, Maspero, Bouriant, Insinger y Toda, visitaron la tumba familiar de Sennedjem en Deir el Medina, que había sido descubierta un año antes, aunque estaba sin excavar y cerrada. Hoy en día es una de las tumbas privadas más importantes de Egipto.

Tras abrir la entrada de la tumba, pudieron comprobar la riqueza que albergaba en su interior. E. Toda escribiría acerca de esta tumba lo siguiente: «Es una fortuna hallar un hipogeo intacto, y de ella pude participar en febrero de 1886 por encontrarme en Luxor con la Misión Científica Egipcia, cuando los beduinos de Gurnah hallaron cerca de su aduar nada menos que el mausoleo de un gran sacerdote tebano, guardián de la real necrópolis de Bab el Moluk»[11].

Además de la magnífica decoración pictórica de sus paredes con escenas funerarias, familiares y agrícolas, entre otras, el interior de esta tumba contenía un gran número de objetos pertenecientes al ajuar funerario de las personas enterradas allí (camas, sarcófagos, ushebtis, sillas, taburetes, máscaras, pectorales, etc.)[12]. De todos estos objetos, únicamente

---

[11] Sennedjem fue un importante artesano encargado de las tumbas reales del Valle de los Reyes y del Valle de las Reinas en época de Seti I y Ramsés II. La tumba fue descubierta el 1 de febrero de 1886, y en su interior se hallaron más de veinte enterramientos pertenecientes a la familia de Sennedjem. Toda, 1889: 382; Montero, *op. cit.*: 24-26, figs. I-XII; Saura, 2003 y Seco, 2009: 30-34.



Fig. 2. Caja de ushebtis de Khabekhent, hijo de Sennedyem. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

vendió al Estado una caja de ushebtis de madera policromada perteneciente a un personaje llamado Khabekhent, hijo mayor de Sennedjem. Ésta se halla dividida en dos compartimentos, y muestra dos personajes de aspecto momiforme y franjas de colores, azul, negro y rojo a modo de puerta[13] (fig. 2).

Fue E. Toda el responsable de inventariar y transportar a El Cairo, a bordo del barco *Bulaq*, todo el material hallado en su interior. Posteriormente, copió las inscripciones de las paredes de la tumba, que publicaría un año después[14]. Por desgracia, en marzo de ese año el Gobierno español le obliga a volver de nuevo a España, hecho que no parece gustar a E. Toda, quien considera que el Gobierno no está «en buenas relaciones con la arqueología».

Tras su llegada a España, decidió vender la mayor parte de su colección al Estado, unas 1360 piezas –que las depositaría en el Museo Arqueológico Nacional el 15 de enero de 1887–, y donar 158 objetos al entonces Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú (Barcelona)[15], dada la gran amistad que le unía con Víctor Balaguer, inaugurándose con ella la primera colección egipcia de Catalunya[16].

---

12 La gran mayoría de las piezas de esta tumba se hallan expuestas en la sala 17 del Museo de El Cairo. El resto se hallan distribuidas en distintos museos (Museo Egizio de Turín, Metropolitan Museum de Nueva York, Anthropological Museum of the University of California en Berkeley, Neues Museum de Berlín, Musée du Louvre, Pushkin Museum de Moscú, Nationalmuseet de Dinamarca, Kunsthistorisches de Viena, The Oriental Institute of the University of Chicago, Museo Nacional de Atenas, Fitzwilliam Museum de Cambridge, y Biblioteca Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú), y colecciones privadas.

13 N.º inv. 15222. Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, 1975: 51, fig. 69; Pérez, 1985: 35; 1996: 102 y 2004: 126-128, fig. 2; Aston, 1994: 22-23, 48.3, fig. 3; Pérez; Pons, y Rubio, 2006: 91; Pérez, y Pons, 2013, 115 y Pons, 2015: 132-133.

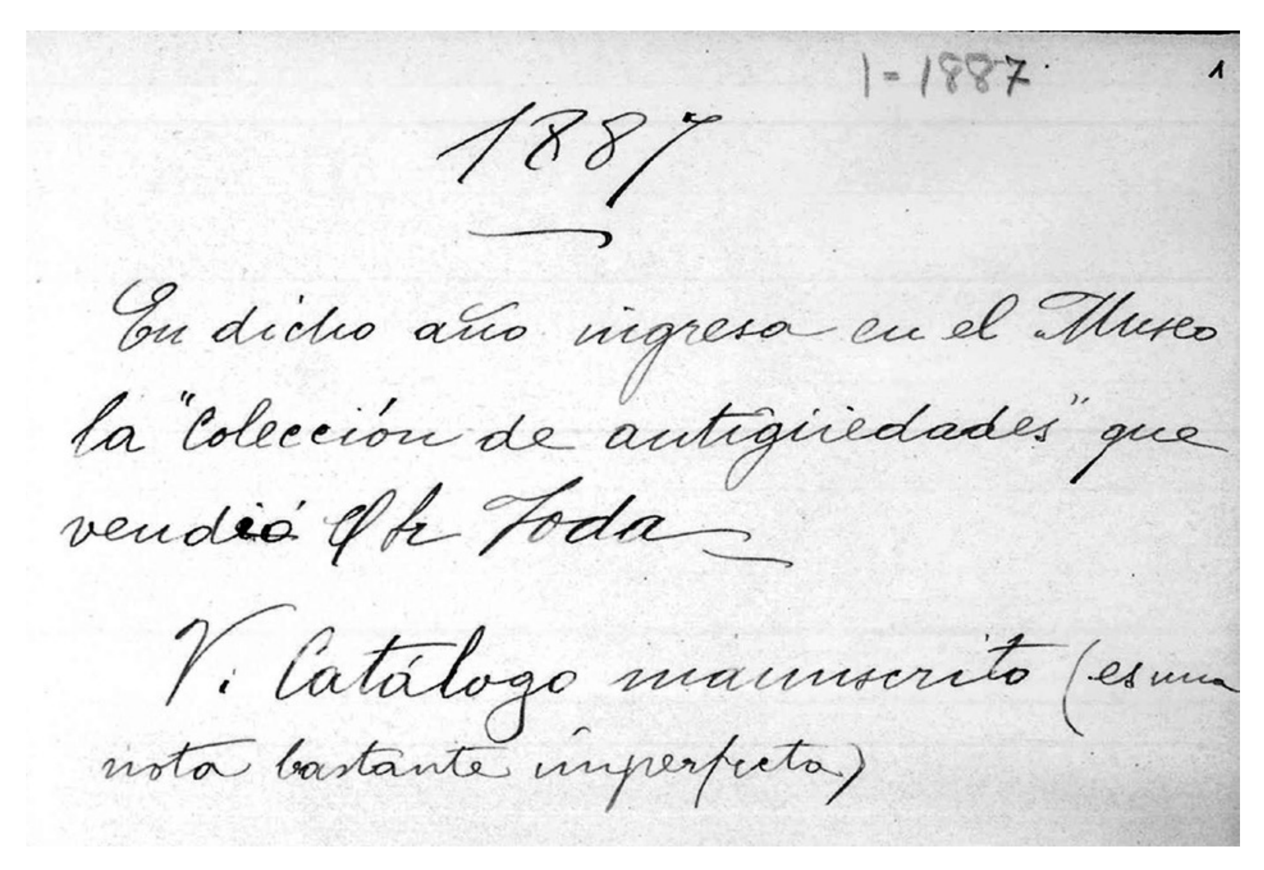
14 Toda, 1887. Realizó 15 fotografías del interior de esta tumba. En la traducción de los textos participó también Bouriant. El libro fue traducido al francés por Daressy en 1920, quien diría de dicha tumba y de su excavación: «fue uno de los acontecimientos más interesantes de la historia de las excavaciones en Egipto».

15 Hoy Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

16 El 16 de mayo de 1886 ingresó en el Museo Balaguer la colección de E. Toda. Procedente de la tumba de Sennedjem había un cráneo, un bastón de madera, diversos frutos y varios calcos con los dibujos que adornaban el dintel de la puerta de acceso. Posteriormente donó otras dos piezas. En 1981, la colección fue robada por Erik el Belga, aunque dos años después se localizaron 101 objetos. Toda, 1916; Montero, *op. cit.*: 26; Padró, y Mestre, *op. cit.*: 5; Padró, y Montero, 1987: 3-5.

Entre la documentación que se conserva en el expediente 1887/1 del Archivo Histórico del Museo Arqueológico Nacional, hay que resaltar dos comunicaciones. La primera, del 15 de enero, que alude a la orden de compra de la colección: «S. M. la Reina Regente del Reino [María Cristina de Habsburgo Lorena] en nombre de su Augusto hijo Alfonso XIII […] A propuesta del Ministerio de Fomento, de acuerdo con el Consejo de Ministros […] vengo a decretar, se adquiera con destino al Museo Arqueológico Nacional, la colección de antigüedades egipcias y del Extremo Oriente que el Cónsul de España en el Cairo, D. Eduardo de Toda, ha tenido a bien ofrecer a mi Gobierno en la cantidad de veinte y siete mil quinientas pesetas; disponiendo de esta suma se satisfagan desde luego al interesado diez mil con cargo al capítulo 10 artículo 2»[17].

En la segunda comunicación, con fecha 20 de enero, el Director del Museo Arqueológico Nacional notifica al gobierno que ha recibido las piezas de la colección de E. Toda: «dado colocación en este museo, la colección de antigüedades egipcias y del extremo oriente que constan en la relación que adjunta se acompaña»[18] (fig. 3).



1-1887 1

1887

En dicho año ingresa en el Museo la "Colección de antigüedades" que vendió D. E. Toda

V. Catálogo manuscrito (es una nota bastante imperfecta)

Fig. 3. Fecha de ingreso de la colección E. Toda. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

17 Codina, 1999: 12; Montero, *op. cit.*: 28, «Comunicación del Gobierno-Folio 249. Instrucción Pública, 1887».
18 Montero, *op. cit.*: 29.

Tras la compra de la colección, las piezas estuvieron depositadas en la segunda planta del Casino de la Reina, primera sede del Museo Arqueológico Nacional, junto con el resto de piezas egipcias de otras colecciones. Poco después, cuando el 5 de julio de 1895 se inauguró la actual sede del MAN, la colección fue trasladada al nuevo edificio, donde una gran parte de ella fue expuesta de forma permanente.

Según el expediente antes mencionado, las piezas de la colección de E. Toda se documentaron según su funcionalidad y la materia, especificando, cuando se sabía, su cronología y la procedencia, aunque bien es verdad que carecemos de documentación referente a la forma de adquisición de las piezas, es decir, si fueron fruto de una compra, una donación, un reparto de excavaciones arqueológicas, etc.

Se tienen dos listados de la colección que con frecuencia repiten piezas de ésta. Entre los numerosos objetos resulta muy interesante la referencia que hacen de dos momias humanas. En ambas listas se habla de un «sacerdote» procedente de Tebas[19] y de un «joven» procedente de Akhmin, pero solo en una de las listas aparece una anotación, a lápiz y entre paréntesis, relativa a «(San Carlos)»[20].

Durante mucho tiempo, se dieron por válidas ambas momias, sin tener en cuenta dicha anotación, pero en 1978 se llevó a cabo un estudio radiológico de las momias humanas y de animales del Museo, y se pudo comprobar que la momia de «sacerdote» (n.º inv. 15210), no pertenecía realmente a una momia masculina, sino que se trataba de una momia femenina, de unos 25 años de edad[21]; y que la momia «joven» no era más que una tabla de madera revestida con vendas antiguas. Llagostera determinó que se trataba de: «una burda falsificación, que quizá pudo realizarse en el propio museo cuando llegó la colección de E. Toda»[22].

Es posible que esta momia entrase en un primer momento en el Museo y que con posterioridad fuese trasladada al Hospital Clínico de San Carlos, aunque lo más seguro es que nunca llegase a estar en el Museo, sino que directamente fuera llevada a dicho hospital[23].

El Museo realizó una «reconstrucción de momia vendada», para poder colocar sobre ella cuatro cartonajes fechados en época grecorromana, pero sin especificar en ningún documento escrito que en el interior del vendaje había tan solo una tabla de madera (fig. 4).

La colección cuenta también con un ataúd completo de madera policromada perteneciente a Amenenhat, sacerdote *uab* del templo de Amón en Karnak. La decoración que lo cubre muestra, entre otras escenas, representaciones vinculadas a la resurrección

---

19 La momia está fechada en el Tercer Periodo Intermedio, mientras que los cinco cartonajes que la acompañaban lo están en el Periodo Ptolemaico.

20 Se refiere al Hospital Clínico de San Carlos en Madrid.

21 Llagostera, 1978: 30-39. En 2016 se inició un proyecto, todavía sin finalizar, de tres de las momias humanas del Museo (N.os inv. 15210, 15208 bis, 1925/57/1), centrado en una tomografía computarizada (TC) en el Hospital Universitario Quirón-Salud (Pozuelo de Alarcón, Madrid), que ha confirmado el estudio anterior.

22 Codina, 1999: 13, 14 y 16; Llagostera, *op. cit.*: 40-44.

23 Hasta el día de hoy no se ha podido localizar esta momia en el Hospital Clínico de San Carlos.

del difunto, al juicio del alma ante Osiris, y la Creación. Está fechado a inicios de la XXI dinastía, fue reutilizado con posterioridad, y el nombre y título de su anterior propietario fue parcialmente borrado, aunque todavía se conserva en el lateral de la caja[24].

Del conjunto de ushebtis procedentes de esta colección, cabe resaltar el de Pinedyem II[25], perteneciente al Primer Profeta de Amón en Tebas, descubierto en la Segunda *Cachette* Real de Deir el Bahari. En el texto se puede leer lo siguiente: «Que sea iluminado el Osiris, el Primer Profeta de Amón, Pinedyem», seguido de una versión del capítulo VI del *Libro de los Muertos*[26] (fig. 5).

Otra pieza interesante de esta colección es un pequeño vaso globular de arcilla de época predinástica (Nagada II, 3500-3200 a. C.), adquirido posiblemente en Nagada, y único en la colección egipcia del Museo. En dicho vaso se representa una decoración corrida, que bien puede interpretarse como de escena de caza, de pastoreo o como un motivo ritual de carácter mágico-religioso vinculado a la resurrección del difunto. En ella podemos ver figuras humanas



Fig. 4. Ataúd de madera policromado de Amenenhat. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

---

24 N.º inv. 15216. *Guía*, 1917: 93; Alvárez-Ossorio, 1925: 37; Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, *op. cit.*: 164-165, figs. 72 a y b; Niwinski, 1988: 155, n.º 279; Pérez, 1996: 97-98, fig. 4; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: 89; Pérez, y Pons, en prensa: 41.

25 Pinedyem II fue Profeta de Amón en tiempos de Siamón. Tanto su cuerpo como sus ushebtis fueron depositados en la *Cachette* real junto con las momias de faraones tan importantes como Ramsés I, Ramsés II y Seti I, entre otros.

26 N.º inv. 15770. Alvárez-Ossorio, *op. cit.*: 35; Montero, *op. cit.*: 40-41; Pérez, 1996: 101, fig. 8, 2004: 124-125 y 2007: 76-77, fig. 34; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: 186; Pérez, y Pons, en prensa: 26. Los ushebtis o «respondientes», son figuras funerarias que forman parte del ajuar del difunto, y que tenían la función de sustituir a éste en los trabajos del campo cuando el dios lo requería. Por lo general, se ponían 365 ushebtis por tumba (uno para cada día del año), y un capataz (de mayor tamaño), por cada diez de estas figuras. Se les representa con los brazos cruzados portando las herramientas del campo (azada, piqueta o hachuela) y sujetando en la espalda un saquito de semillas.



Fig. 5. Ushebti de Pinedyem II. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

masculinas, de animales (ciervos o gacelas) y de montañas. Este tipo de vasos eran depositados en las tumbas a modo de ofrendas como contenedores[27] (fig. 6).

De los ocho conos funerarios que posee la colección egipcia del Museo, siete pertenecen a la de E. Toda, aunque en los listados de entrada que constan en el Archivo, solo se hace referencia a seis, porque dos de ellos tienen la misma inscripción, y muy posiblemente se decidió considerarlos



Fig. 6. Vaso globular de época predinástica con figuras humanas, de animales y montañas. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

27 N.º inv. 16169. Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, *op. cit.*: 33, fig. 3; Mélida, 1930: 19, pl. 2, 8 a-c; Pérez, 1985: 13, 1996: 92, fig. 1 y 2007: 35, fig. 4; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: 290; Pons, 2015: 126-127. En el Ashmolean Museum de Oxford hay una pieza bastante similar, aunque también hay imágenes femeninas portando instrumentos en las manos. *Vid*. Crowfoot, 1993: 108.

como una única pieza. Llama la atención la categoría en la que se incluyó entonces a este tipo de piezas: «hay otros amuletos de significado desconocido llamados conos funerarios»[28] (fig. 7).



Fig. 7. Cono funerario. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

[28] N.os inv. 16022, 16023, 16024, 16025, 17026, 16027 y 16028. Como los n.os inv. 16022 y 16028 tienen la misma inscripción, E. Toda los enumera como una sola pieza. Griñó, 1971: 315-338, láms. I-IV; Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, 1975: 239, 242, figs. 155 a y b, y 157; Montero, *op. cit.*: 51-57; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: n.ºs 235-240; Pérez, 2007: 55, fig. 18 (n.º 16026).

Los conos funerarios, hasta trescientos, eran colocados en las fachadas de las tumbas tebanas[29], concretamente encima de las cornisas. Sólo se veía la parte del sello con la inscripción, puesto que el extremo opuesto iba insertado en ellas.

Los modelos de barcas funerarias en madera característicos del Reino Medio[30] también están representados en esta colección con dos de ellos, si bien únicamente una de estas «maquetas» va acompañada de figuras humanas (seis porteadores de ofrendas sentados, dispuestos dos a dos, un patrón de barco, de pie y de mayor tamaño, y un timonel en cuclillas situado en uno de los extremos), así como de un animal como ofrenda para el sacrificio[31] (fig. 8).



Fig. 8. Modelo de barca funeraria. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

Las barcas no solo representan el medio de transporte para viajar por el Nilo, sino que también tienen un carácter simbólico asociadas al dios Re en su recorrido durante el día en el cielo y la noche en el Más Allá. Además, los egipcios debían peregrinar, por lo menos una vez en su vida, al santuario de Osiris en Abidos.

Los escarabeos y amuletos, sobre todo en fayenza, pero también los hay en arcilla, piedra o metal, ocupan un lugar destacado con casi 500 objetos, dedicados, estos últimos, en su mayor parte a las distintas divinidades egipcias (Bes, Thot, Isis, Hathor, Horus, Nut, Shu, Anubis, Patecos, genios funerarios, etc.), además de ojos *udyat*, pilar *Dyed*, nudo de Isis *Tiet,* corazón *ib,* manos, pies, cetros, escuadras, placas, etc.

---

29 La gran mayoría de los conos funerarios son de la XVIII dinastía, aunque se han hallado conos anteriores, e incluso en época tardía.

30 Este periodo se caracteriza por la proliferación de todo tipo de «modelos» o «maquetas» en madera: barcas, casas, panaderías, almacenes de grano, centros para fabricar cerveza, talleres, etc.

31 N.º inv. 16029 (procede de Gebelein). En las barcas funerarias, Re no solo recorría el día y la noche, sino también el inframundo con los faraones y los difuntos. *Guía, op. cit.*: 96; Alvárez-Ossorio, *op. cit.*: 35; Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, *op. cit.*: 103, fig. 43; Assmann, 1995: 52; Pérez, 1996: 100, 2004: 110-111, fig. 15 y 2007: 64, fig. 24; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: 241; Pérez, y Pons, en prensa: 31.

Tenían la función de proteger de peligros y amenazas tanto a los vivos como a los muertos, y les dotaban de determinadas virtudes como poder, fuerza, virilidad, ferocidad, etc. y, además, los escarabeos estaban asociados al concepto de resurrección. Aunque bien es verdad que se desconoce el lugar de procedencia, es posible que muchos de ellos provengan de tumbas, formando parte del ajuar funerario de los difuntos[32].



Fig. 9. Máscara de madera policromada. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

Las 75 estatuas de bronce se centran, de manera especial, en divinidades egipcias tanto antropomorfas (Isis, Horus, Osiris, Amón, Neith, etc.), como teriomorfas (Sejmet, Bastet, etc.) o zoomorfas (gatos, leones, toros, serpientes, etc.). De nuevo, se desconoce su lugar de procedencia, pero lo habitual es que las figuras fuesen colocadas en templos, santuarios, casas privadas, y por supuesto en tumbas (fig. 9). Dentro de los objetos en madera, tienen singular relevancia las figuras funerarias de Ptah-Sokaris-Osiris, las cuales se colocaban en las tumbas, como símbolo de resurrección y para proteger al difunto en el Más Allá, dadas sus cualidades mágicas[33]; las máscaras policromadas, que se depositaban sobre el rostro del difunto, cuando éste no tenía posibilidad de adquirir un ataúd por su elevado coste[34]; los reposacabezas, utilizados en vida para dormir o reposar, y colocados, tras la muerte del propietario, como parte del ajuar funerario[35]; y una magnífica flor de loto policromada, siempre vinculada a la creación y al inicio de la vida, ya que se abre durante el día y se cierra cuando llega la noche. De hecho el propio rey-niño, u Horus niño es representado con frecuencia surgiendo de una flor de loto[36].

---

32 Shaw y Nicholson, 1995: 35, 36, 120-121.
33 N.º inv. 15242. Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, *op. cit.*: 201, fig. 102; Pérez, 1985: 33 y 1996: 101, fig. 9; Pérez, y Pons, en prensa: 39.
34 N.º inv. 15245. Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, *op. cit.*: 201, fig. 106; Pérez, 1985: 31 y 1996: 100, fig. 7.
35 N.º inv. 15248. *Guía*, *op. cit.*: 96; Álvarez-Ossorio, *op. cit.*: 35; Almagro; Almagro-Gorbea, y Pérez, 1975: 100, figs. 41-42.
36 N.º inv. 16045. Pérez, 1999: 126-127.



Fig. 10. Estela de Autsasus. Foto: Archivo fotográfico del MAN.

De las dos estelas funerarias de piedra de esta colección, la más notable es la estela de Autsasus, hija de Ikenum, fechada en la XXVII dinastía (525-404 a. C.), y cuyo nombre aparece inscrito en dos ocasiones[37] (fig. 10).

Corresponde a una estela de carácter apotropaico, con la barca solar con Re, Osiris, Neftis e Isis, y en los extremos, la difunta y un cinocéfalo. Sobre la barca aparece el disco solar alado, del que cuelgan dos *ureai* y bajo ella, un friso de *jekerus*, y una inscripción alusiva a la tradicional fórmula de ofrendas, así como el nombre y la filiación de la difunta.

También completó su colección con un conjunto de 25 figuras de terracota de época grecorromana representando a diversas divinidades como Horus Harpócrates, a caballo, con el cuerno de la abundancia, sosteniendo una jarra, lámparas con la imagen de Atenea, orantes, cabezas femeninas, animales (gatos, peces, camellos, toros Apis), entre otras. Estas figuras de pequeño tamaño fueron muy populares durante este periodo entre la población egipcia, colocándose sobre todo en santuarios y casas particulares[38].

Los objetos de orfebrería no son muy numerosos, pero son interesantes un par de arracadas de oro y un colgante del mismo material con el cartucho del faraón del Reino Nuevo, Amenhotep III (1390-1353 a. C.), con dos *uraei* a los lados.

La importante labor egiptológica llevada a cabo por E. Toda en Egipto, tanto durante su estancia en este país con la excavación de la tumba de Sennedjem, el control e inventario de todo su ajuar funerario, o la formación de una gran colección de piezas egipcias, como posteriormente, con la publicación de libros sobre el Antiguo Egipto como los dedicados a la tumba de Sennedjem, la vida del faraón Sesostris, o sobre su experiencia en el país del Nilo, lo convertirán en el primer «egiptólogo español».

---

37 N.º inv. 16014 (procede de Asuán). *Guía*, *op. cit.*: 96; Alvárez-Ossorio, *op. cit.*: 37; Jaramago, 2005a: 81-89 y 2005b: 313-322, 81-89; Mangado, 2005: 229, n.º 184; Montero, *op. cit.*: 41-42; Pérez, 2004: 112-113, fig. 16 y 2007: 63, fig. 23; Pérez; Pons, y Rubio, 2006: 230. El Museum of Fine Arts de Budapest tiene una estela muy parecida. *Vid*. Nagy, 1999: 102-103, fig. 83.

38 Laumonier, 1921: 118-124; Pons, 1990: 26, 27, 30-32 y 1997: 95-119; Pérez; Pons, y Rubio, *op. cit.*: 82-83.

Bien es cierto, que E. Toda nunca tuvo una base científica ni egiptológica, y que tendrán que pasar más de seis décadas para que egiptólogos españoles dirijan y excaven en yacimientos arqueológicos, pero no menos cierto es que su labor ha sido reconocida tanto en España como fuera de sus fronteras.

Esta coleccion egipcia es, sin duda alguna, y dentro de las colecciones privadas del Departamento de Antigüedades Egipcias y Oriente Próximo, la de mayor volumen y la más variada en temática, materia y cronología. Algunas de las piezas son únicas, como es el caso de la flor de loto, el vasito predinástico, o la estela, y aunque es verdad que otras son muy comunes en colecciones egipcias como amuletos, escarabeos, terracotas grecorromanas, todas ellas, de una manera u otra, nos ayudan a entender y conocer las costumbres, la vida, las creencias religiosas y funerarias, etc. de los antiguos habitantes del país del Nilo.

Bibliografía

Almagro Basch, M.; Almagro-Gorbea, M., y Pérez Die, C. (1975): *Arte faraónico*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.

Alvárez-Ossorio, F. (1925): *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 31-39.

Assmann, J. (1995): *Egyptian Solar Religion in the New Kingdom. Re Amon and the crisis of Polytheism*. Londres-Nueva York: Kegan Paul International.

Aston, D. (1994): «The Ushebtis Box. A typology Study», *Ouheidkundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, n.º 74, pp. 21-54.

Cabrera Lafuente, A.; Pérez Die, C., y Pons Mellado, E. (1993): «Colección Toda», *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por Alejandro Marcos. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 371-374.

Codina Rodríguez, P. (1999): «Acerca de la supuesta "momia falsa" expuesta en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVII, n.os 1-2, pp. 11-17.

Crowfoot Paine, J. (1993): *Catalogue of the Predynastic Egyptian Collection in the Ashmolean Museum*. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.

Daressy, G. (1920): «La découverte et l'inventaire du tombeau de Sen-Nezem», *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, n.º 20, pp. 145-160.

Griñó, R. (1971): «Conos funerarios egipcios del Museo Arqueológico Nacional», *Trabajos de Prehistoria*, n.º 28, pp. 313-338.

Guía, 1917 = «Segunda sala. Antigüedades egipcias y orientales», *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 92-98.

Jaramago, M. (2005a): «Dos epígrafes del Antiguo Egipto revisados», *Boletín de la Asociación Española de Egiptología,* vol. XLI, pp. 75-89.

– (2005b): «¿Onomástica bíblica en una pieza egipcia de Madrid?!», *Revista de Estudios Bíblicos,* vol. LXIII, pp. 313-322.

Laumonier, A. (1921): *Catalogue des terres cuites du Musée Archéologique de Madrid*. Burdeos: Feret & Fils.

Llagostera Cuenca, E. (1978): *Estudio radiológico de las momias egipcias del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Radiological examination of the egyptian mummies of the Archaeological Museum of Madrid*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

Mangado, M. L. (2005): *Vida y Muerte en el Antiguo Egipto. Del Arte Faraónico al faro de Alejandría*. A Coruña: Caixanova.

Mélida y Alinari. J. R. (1930): *Corpus Vasorum Antiquorum. Espagne. Madrid: Musée Archéologique National*. Fascicule 1. Madrid: Ruiz Hermanos, Librería Gutenberg.

Montero, T. (1991): «L'antic Egipte: documentació manuscrita. Eduard Toda, estudi i edició», *Orientalia barcinonensia*, vol. 8. Sabadell: Ausa.

Nagy, I. (1999): *Guide to the Egyptian Collection. Collections of the Museum of Fine Arts,* n.º 2. Budapest: Museum of Fine Arts.

Niwinski, A. (1988): *21st Dynasty Coffins from Thebes. Chronological and Typological Studies*. Mainz am Rhein: P. von Zabern.

Padró i Parcerisa, J., y Mestre Vergès, J. (2007): *Del Nil a Catalunya. El llegat d'Eduard Toda*. Vilanova i la Geltrú: Organisme Autònom Local de Patrimoni Víctor Balaguer.

Padró Parcerisa, J., y Montero, T. (1987): *Catàleg del Museo Balaguer. 2. Col-lecció egipcia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

Pérez Die, C. (1985): *Museo Arqueológico Nacional. Guía didáctica. Egipto*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

– (1996): «Egipto y Próximo Oriente», *Museo Arqueológico Nacional. Guía General*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 91-112.

– (2004): *La tumba de Tutmosis III. Las horas ocultas del sol*. Madrid: Fundación Banco Santander.

– (2007): «La colección egipcia del Museo Arqueológico Nacional», *Egipto, Nubia y Oriente Próximo. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 31-127.

Pérez Die, C., y Pons Mellado, E. (2013): «El Nilo: Egipto y Nubia», *Museo Arqueológico Nacional. Guía*. Madrid, pp. 111-120.

– (e. p.): «Oriente Próximo Antiguo. El Nilo. Egipto y Nubia», *Cuadernos del MAN*, Madrid, pp. 1-47.

Pérez Die, C.; Pons Mellado, E., y Rubio Visiers, M.ª J. (2006): *Tesoros egipcios en Europa*. Vol. 7. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Edición de D. Van der Plas y C. Pérez Die. Horssen: CCER-DCRM.

Pons Mellado, E. (1990): «Terracotas egipcias de época Greco-Romana» *Revista de Arqueología*, n.º 114, pp. 24-33.

– (1997): «Conjunto de Terracotas egipcias de época Greco-Romana del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* tomo XV, n.os 1 y 2.

– (2015): «Caja de ushebtis de Khabekhent», *Egipto, Nubia, y Oriente Próximo. 75 Obras seleccionadas de la colección permanente del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, pp. 124-143.

Saura i Sanjaume, M. (2003): *La tomba de Sennedjem a Deir el- Medina TT1*. Barcelona, (Tesis Doctoral sin publicar).

Seco Alvárez, M. (2009): «Eduardo Toda y la tumba de Sennedjem». «Eduardo Toda and Sennedjem's tomb», *120 Años de Arqueología Española en Egipto. 120 years of Spanish Archaeology in Egypt*. Madrid, pp. 30-33, 300-301.

Shaw, I., y Nicholson, P. (1995): *Diccionario Akal del Antiguo Egipto* (trad. Serrano Delga, J. M.).

Toda i Güell, E. (1887): *Son Notem en Tebas. Inventario y Textos de un Sepulcro Egipcio de la XX dinastía*. Madrid.

– (1889): *A través del Egipto*. Madrid.

– (1916): *Catálogo de la Colección egipcia de Vilanova i la Geltrú*. Vilanova i la Geltrú.

Ponencia 4
La gestión de colecciones

De la ficha erudita al catálogo digital en Internet: la historia de la documentación en el Museo Arqueológico Nacional a lo largo de los 150 años de su existencia

From the erudite record to the digital catalog on the Internet: the history of documentation in the Museo Arqueológico Nacional over the 150 years of its existence

Fernando Luis Fontes Blanco (ffontes@jccm.es)
Museo de Santa Cruz de Toledo

Resumen: El nacimiento del Museo Arqueológico Nacional coincide con la creación por Real Decreto de la red de museos provinciales de arqueología, germen de una estructura organizativa de los museos estatales que llega hasta nuestros días y, además, con la creación de la Sección Facultativa de Anticuarios, el precedente del actual Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, los profesionales que tienen hoy a su cargo el estudio, la preservación, la documentación y la difusión de las colecciones de los museos estatales. Por ello el seguimiento de los sistemas y procedimientos documentales implantados en el MAN desde su nacimiento hasta la actualidad constituye una referencia clave para reconstruir ese proceso en los museos estatales españoles y en los protocolos de trabajo de sus profesionales a lo largo de 150 años.

Palabras clave: Sistemas de gestión documental. Libro de registro. Libro de inventario. Aplicaciones informáticas. CAIMAN. DOMUS. Normalización documental. Digitalización.

Abstract: The birth of the Museo Arqueológico Nacional (Spanish National Archaeological Museum) coincides with the creation, by royal decree, of the Spanish Provincial Archaeological Museum's Network, the root of an organizational structure of the Spanish State Museums that endures until nowadays and, what is more, coincide with the creation of the Corp of Antiquarians, the precedent of the Corp of State Curators, those professionals that today are in charge of the study, preservation, documentation and diffusion of collections at the Spanish State Museums. Thus, the following of the systems and documentary proceedings implemented

at the Museo Arqueológico Nacional from its birth until today holds a key role to rebuild this process in the Spanish State Museums and in the working procedures of their professionals for 150 years.

Keywords: Documentation management systems. Register book. Inventory book. Computer applications. CAIMAN. DOMUS. Documentation standards. Digitisation.

El pasado 20 de marzo el Museo Arqueológico Nacional (MAN) ha cumplido 150 años. En este largo periodo de tiempo se ha venido gestando el sistema de gestión documental de los museos estatales que conocemos hoy en día y en el que el MAN ha tenido un papel protagonista[1].

El sistema documental de un museo es su memoria, su cerebro, el que almacena toda la información que el museo genera en su actividad diaria (Caballero, 1988; Cortés, 1989; Carretero, 1997; VV. AA., 1997). Sin este entramado el museo sería ingobernable, estaría desarbolado, ya que, para el ejercicio de sus funciones, los profesionales de los museos recurrimos de forma continua a esa documentación para recuperar, consultar y operar con la información que se ha generado previamente. El proceso de gestación de un sistema documental se debe ver como un proceso continuo de evolución. Los profesionales que, por vez primera y por ley, tuvieron a cargo la gestión de los museos estatales, se vieron abocados a desarrollar una serie de instrumentos que les permitieran archivar, recuperar y usar esa información y el Museo Arqueológico Nacional estaba destinado a cumplir un papel clave en el desarrollo de estas herramientas.

En el MAN este proceso se inicia en 1868, un año después de su creación por Real Decreto y siendo el escritor José Amador de los Ríos el director de la institución tras la breve dirección del profesor Pedro Felipe Monlau y Roca. Gracias al Archivo del Museo, ejemplarmente gestionado y organizado en la actualidad por su archivera jefa, Aurora Ladero Galán, podemos seguir la pista a este interesante proceso a lo largo del último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX (Ladero, 2015).

Las primeras herramientas documentales de las que tenemos referencia son los libros de registro. Unas herramientas que aún hoy en día nos siguen proporcionando una valiosa información y, todavía hoy, es la primera de las herramientas documentales con las que cuenta el Museo. Los primeros libros de registro se datan entre 1868 y 1933, hasta la Segunda República y justo antes de la Guerra Civil, y se estructuran en Adquisiciones del Estado, Compras del MAN (con su propio presupuesto) (figs. 1A y 1B, 2A y 2B). Estos cuatro tipos de

---

[1] La elaboración de este trabajo no habría sido posible sin la información verbal y la documentación, en gran parte inédita, proporcionada por Aurora Ladero Galán, archivera jefa del Archivo del MAN, Carmen Cacho Quesada, conservadora jefa del Departamento de Prehistoria del MAN y directora de los primeros proyectos de informatización de la documentación del MAN y Virginia Salve Quejido, conservadora jefa del Departamento de Documentación del MAN y responsable de la implantación de los sistemas de gestión documental y su difusión web. Desde aquí agradecemos a las tres la ayuda proporcionada.

Fecha y procedencia de la adquisición. Objetos.

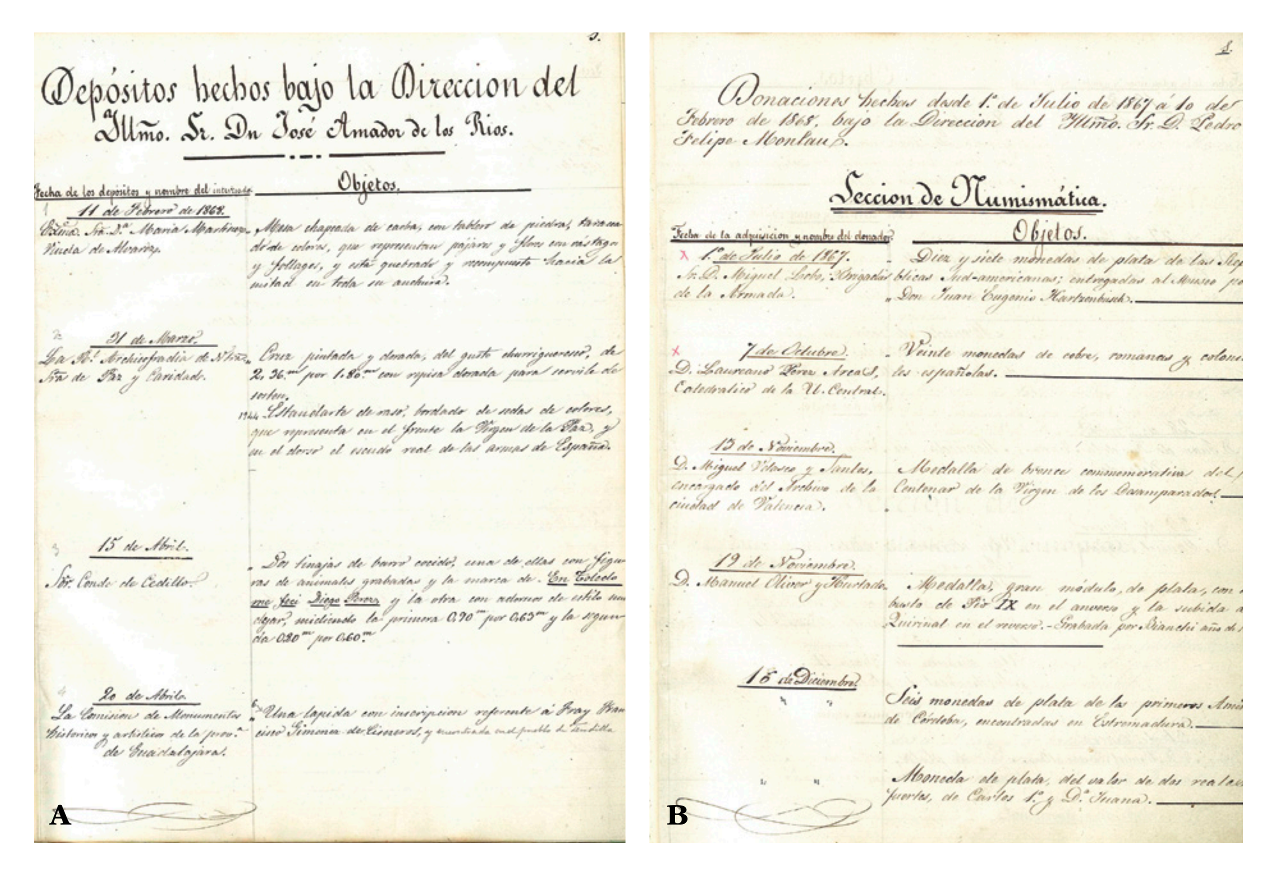
A

Compras hechas bajo la Direccion del Illmo. Sor. D. José Amador de los Rios.

Fecha de la adquisición. Objetos. Escudos. Milésimas.

B

Figs. 1A y 1B. Libro de Registro de Adquisiciones del Estado (1868) y Compras del MAN (1868).



Figs. 2A y 2B. Libro de Registro de Depósitos (1868) y Donaciones al MAN (1867-1868).

libro establecen las cuatro formas de ingreso de fondos museográficos primigenias que con el tiempo se convertirían en dieciocho. A estos libros se le suman, en 1939, el de Salidas de Depósitos, aquellos fondos del MAN que son depositados otras instituciones (fig. 3).

Fig. 3. Libro de Registro de Salidas de Depósitos (1939).

En los últimos años y desde el Archivo del Museo se han ido transcribiendo estos libros, añadiendo, siempre que ha sido posible, nueva información en cada asiento, como el expediente o los números de inventario de los fondos museográficos. En 1939, al finalizar la Guerra Civil, se instauró un nuevo sistema de registro, el «Libro General de Entrada de Objetos en Propiedad» (1939-1964) (fig. 4). Esto no significa el abandono de los sistemas anteriores de registro sino que, durante un tiempo, ambos sistemas se compaginan, existiendo entradas en unos o en otros de forma indistinta.

Regresando a los libros de registro primigenios vemos cómo la información consignada es, como es lógico, la fecha de ingreso, la fuente de ingreso y los objetos / fondos que ingresan. Al principio no hay mención al número de inventario de estos objetos ingresados, por lo que esa información se ha tenido que ir añadiendo posteriormente. Para relacionar esa información clave las pistas no solo son el nombre del objeto, la fecha y la fuente de ingreso, sino que, en los asientos del libro de registro, al hacer referencia al objeto, se hace mención con frecuencia a otros datos catalográficos importantes como la materia, la procedencia, el

Fig. 4. Libro General de Entrada de Objetos en Propiedad (1939-1964).

contexto cultural (incluido en el denominado «estilo»), las medidas o el autor de la obra (en el caso de obras artísticas). Es necesario destacar que estos últimos datos, de sumo interés, podían aparecer o no según el criterio del profesional que escribía el asiento. Como es natural según el tipo de libro hay diferencia en los datos suministrados. En los libros de compras se refleja, bajo el nombre del director del momento, la fecha de adquisición, el objeto y el precio de compra (que se va sumando en la base como si fuera un libro de contabilidad). En los de donaciones, la fecha, nombre y cargo del donante además del objeto, al igual que en los depósitos, donde, además de la fecha se refleja el nombre y la filiación del depositante (sea ésta persona física o jurídica).

La siguiente herramienta clave del sistema documental primigenio del MAN son los libros de inventario (fig. 5). Estas herramientas documentales básicas se dividieron por las secciones (hoy departamentos) en las que organizaba el Museo desde su creación en 1867 de tal forma que a cada sección le correspondía un libro. La Sección Primera incluía los actuales departamentos de Prehistoria, Protohistoria, Egipto y Clásicas, la Sección Segunda los departamentos de Medieval y Moderna, la Sección Tercera, Numismática y la Sección Cuarta (también llamada Etnográfica) las colecciones «coloniales» africanas, americanas y asiáticas. A cada sección se les reservaba un rango numérico para ir asignando los números según iban ingresando los objetos. Por ejemplo, a la Sección Primera se le asignaron del número 1 al 50000, a la segunda del 50000 al 99999 y así sucesivamente. Este sistema a la

larga terminaría originando problemas ya que los rangos numéricos se terminaron acabando y hubo que implementar soluciones que rompían drásticamente la numeración currens, introduciendo saltos de numeración. Para complicar la situación, los primeros conservadores se iban reservando rangos numéricos para ir adjudicando números de inventario en función de las propias clasificaciones tipológicas de los objetos ingresados (por ejemplo, en la Sección Segunda y dentro de bellas artes; arquitectura, escultura, pintura, etc.) lo que ocasionó que muchos números se quedaran sin adjudicar. Estas dos circunstancias ocasionaron que muchos objetos tuvieran doble numeración lo que acabó generando problemas de identificación de objetos algunos de las cuales han llegado hasta nuestros días.

Los libros de inventario se convirtieron rápidamente en la herramienta básica de trabajo documental con colecciones hasta tal punto que, dada la frecuencia de uso, los libros se acabaron deteriorando y en los años cincuenta hubo que transcribir copias mecanografiadas de los libros por bloques (figs. 5A y 5B).

Figs. 5A y 5B. Libros de Inventario. (5A) Sección Segunda (Rango de inventario de 50001 a 50867) (siglo XIX). (5B) Sección Primera (transcrito en los años cincuenta).

Es necesario resaltar que junto con el número de inventario se proporcionaba un número de catálogo, pensado para usar en el proyecto del mismo, ya que una de las prioridades impuestas al MAN desde su creación era precisamente la publicación del catálogo de sus colecciones. Además de estos dos números en los libros de inventario se consignaban datos del objeto (nombre, descripción, medidas y procedencia) y la colección a la que pertenecían (asociada a la fuente de ingreso).

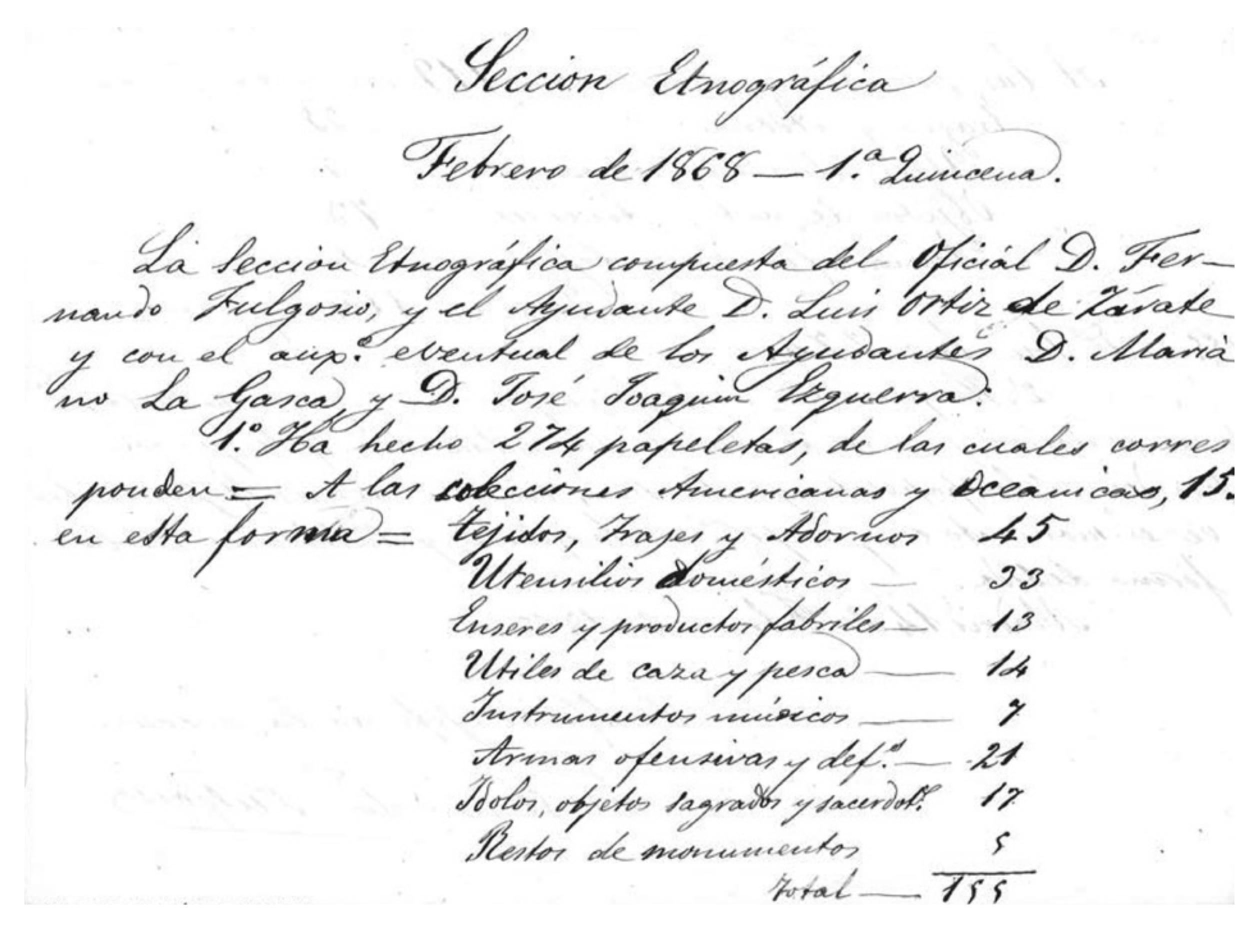
Todo este sistema de trabajo no había partido de cero. Las tareas de inventario y catalogación en el MAN siguen una tradición que se remonta a la publicación de los catálogos de los museos provinciales a partir de los años treinta del siglo XIX fruto del trabajo de las Comisiones de Monumentos Provinciales, a quienes la Real Orden de 13 de junio de 1844 encomendó la creación de catálogos (Disposición 4 del Art. 3) que indicaran la fecha de adquisición de las obras, la procedencia y el objeto (Marín, 2002: 207). En la Real Orden de 24 de julio de 1844 por la que se establecían las instrucciones que afectan a las Comisiones de Monumentos Provinciales y en el Art. 21, que hace referencia a los catálogos de la sección segunda (obras de arte), se menciona que «los catálogos serán metódicos y razonados; esto es, separando los cuadros por escuelas, y poniendo un breve juicio sobre cada uno» (*Id*.: 323).

En lo que respecta a los catálogos de los museos arqueológicos y en el artículo 23 (Sección 3) se dictamina que las ordenaciones de objetos deberían seguir criterios cronológicos, dividiendo los objetos por épocas, debiendo incluir una descripción de cada objeto. Todos los catálogos generados se debían remitir a la Comisión Central de Monumentos, cuyas competencias hereda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1857 con la Ley Moyano (Art. 161) (*Id*.: 211). La separación efectiva de los museos arqueológicos de los de bellas artes llegaría con el Real Decreto de 20 de marzo de 1867 por el que se crea el Museo Arqueológico Nacional y otros museos y colecciones provinciales de antigüedades y, además, se crea la Sección Facultativa de Anticuarios, que se une al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios y cuya formación se llevaría a cabo en la Escuela de Diplomática (*Id*.: 214). El segundo director del MAN, el escritor José Amador de los Ríos, será el gran impulsor de la labor documental del Museo desde los momentos anteriores a su inauguración.

Tras los libros de registro y los libros de inventario la tercera herramienta que aparece en la historia de la documentación del MAN es el catálogo. El 29 de enero de 1868 se emite una orden firmada por el Director General de Instrucción Pública, Severo Catalina (MAN. Exp. 1868/107-A), donde se insta al primer director del MAN, Pedro Felipe Monlau y Roca, a poner en marcha el catálogo del Museo asignando esta tarea a los facultativos de la recién creada Sección de Anticuarios que tenían a cargo los departamentos del MAN. Es necesario destacar que Catalina supedita la apertura pública del MAN a la redacción previa de un catálogo de sus fondos y prioriza esta tarea sobre el resto. En la orden se hace referencia a un catálogo-inventario provisional (basado en fichas o papeletas) que sirva de base a un catálogo ampliado o sistemático.

Además del catálogo, la orden del 29 de enero de 1868 del Director General de Instrucción Pública instaba a la creación de «papeletas» de cada objeto en las que debían inscribirse los datos básicos de los objetos y que acabarían convertidas en las fichas de inventario. La dirección dio traslado de esta orden a los facultativos del MAN, entre los que figuraban Francisco Bermúdez de Sotomayor, Basilio Sebastián Castellanos de Losada, Manuel Oliver Hurtado y Fernando Fulgosio Carasa. Estos profesionales, algunos conservadores jefes de las primeras secciones en las que se organizó el Museo (Etnográfica, Antigüedades Clásicas y Europeas, Epigráfica y Numismática), actuaron de acuerdo a las instrucciones recibidas y enviaban quincenalmente a dirección del centro oficios con todas las papeletas

/ fichas de inventario que iban redactando en sus respectivas secciones para que a su vez se remitieran por el Director del centro a la Dirección General de Instrucción Pública (fig. 6).


Sección Etnográfica

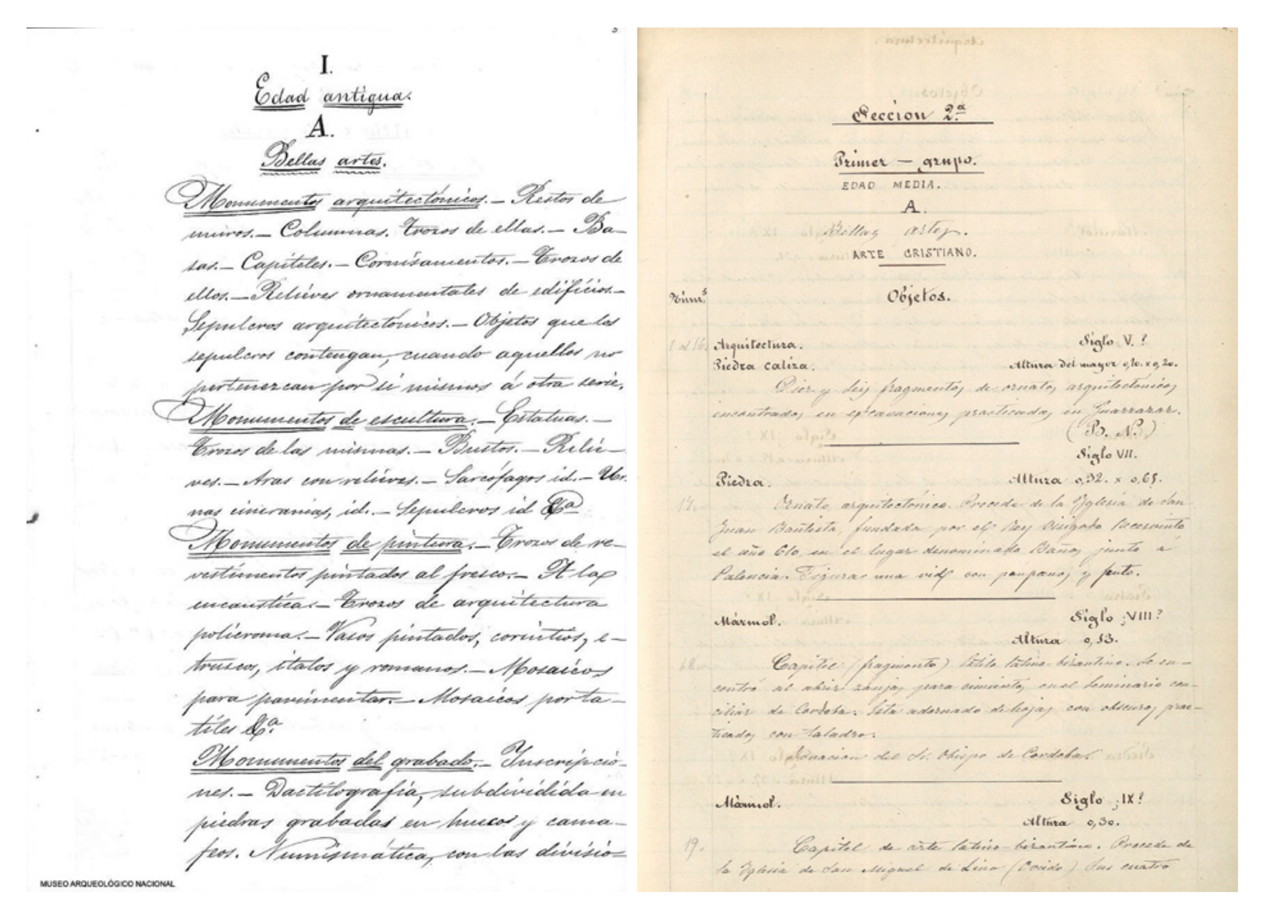
Febrero de 1868 — 1.ª Quincena.

La Sección Etnográfica compuesta del Oficial D. Fernando Fulgosio, y el Ayudante D. Luis Ortiz de Zárate y con el aux.º eventual de los Ayudantes D. Mariano La Gasca y D. José Joaquín Izquierra.

1.º Ha hecho 274 papeletas, de las cuales corresponden = A las colecciones Americanas y Oceánicas, 15.
en esta forma = tejidos, Trajes y Adornos 45
Utensilios domésticos 33
Enseres y productos fabriles 13
Utiles de caza y pesca 14
Instrumentos músicos 7
Armas ofensivas y def.ª 21
Idolos, objetos sagrados y sacerdot. 17
Restos de monumentos 5
Total 155

Fig. 6. Oficio quincenal de remisión de fichas de la Sección Etnográfica a cargo de su responsable, Fernando Fulgosio Carasa (1868).

Más adelante, en concreto en 1870, los conservadores jefes, constituidos en Junta de Gobierno del centro, con Juan de Dios de la Rada y Delgado a la cabeza, elaboraron un proyecto de catálogo que presentaba un modelo de organización de las colecciones por tipologías y que constituye la primera propuesta conocida de clasificación genérica de las colecciones del MAN (MAN. Exp. 1870/50). Este proyecto de catálogo se organizaba por secciones, comenzando por los tiempos prehistóricos (Sección Primera), organizada a su vez por tipos de colección (fósiles, armas líticas, cerámicas, adornos en hueso o en otros materiales, restos humanos, etc.) y continuando por los tiempos históricos (Sección Segunda) (figs. 7A y 7B) y dentro de éstos por Edades (Antigua, Media, Moderna), por tipos de colección (bellas artes, artes industriales) y por tipos de artes (arquitectura, pintura, escultura, grabado, etc. en el caso de bellas artes mientras que en artes industriales se añaden a las primeras orfebrería, metalistería, cerámica, esmaltes, cristalería, indumentaria, mobiliario, etc.), dejando la Sección Tercera para Etnografía, que seguiría un sistema de clasificación mixta entre la propuesta para la Sección Primera y para la Sección Segunda pero con una organización general basada en la procedencia geográfica y la cronología.


I.
Edad antigua.
A.
Bellas artes.
Monumentos arquitectónicos.— Restos de muros.— Columnas. Trozos de ellas.— Basas.— Capiteles.— Cornisamentos.— Trozos de ellos.— Relieves ornamentales de edificios.— Sepulcros arquitectónicos.— Objetos que los sepulcros contengan, cuando aquellos no pertenezcan por sí mismos á otra serie.
Monumentos de escultura.— Estatuas.— Trozos de las mismas.— Bustos.— Relieves.— Aras con relieves.— Sarcófagos id.— Urnas cinerarias, id.— Sepulcros id &a
Monumentos de pintura.— Trozos de revestimientos pintados al fresco.— Id. á la encáustica.— Trozos de arquitectura polícroma.— Vasos pintados, corintios, etruscos, ítalos y romanos.— Mosaicos para pavimentar.— Mosaicos portátiles &a
Monumentos del grabado.— Inscripciones.— Dactilografía, subdividida en piedras grabadas en hueco y camafeos. Numismática, con las divisio-

Seccion 2a
Primer — grupo.
EDAD MEDIA.
A.
Bellas artes.
ARTE CRISTIANO.
Núms. Objetos.

1 al 16. Arquitectura. Siglo V.?
Piedra caliza. Altura del mayor 0,10. x 0,20.
Diez y seis fragmentos de ornatos arquitectónicos encontrados en excavaciones practicadas en Guarrazar. (B. N.)

Siglo VII.
Piedra. Altura 0,32. x 0,65.
17. Ornato arquitectónico. Procede de la Iglesia de San Juan Bautista, fundada por el Rey Visigodo Recesvinto el año 610, en el lugar denominado Baños junto á Palencia. Figura una vid con pámpanos y fruto.

Mármol. Siglo ¿VIII?
Altura 0,53.
18. Capitel (fragmento) estilo latino-bizantino. Se encontró al abrir zanjas para cimientos en el Seminario conciliar de Córdoba. Está adornado de hojas con obscuros practicados con taladro.
Donación del Sr. Obispo de Córdoba.

Mármol. Siglo ¿IX?
Altura 0,30.
19. Capitel de arte latino-bizantino. Procede de la Iglesia de San Miguel de Lino (Oviedo). Sus cuatro

Figs. 7A y 7B. Propuesta de Catálogo de la Junta de Gobierno del MAN (1870) (7A). Catálogo incompleto de la Sección Segunda (siglo XIX) (7B).

También se especifica que la numeración del catálogo será seguida. Es decir, propone una numeración currens desde el primer objeto al último. Este es el origen de la doble numeración a la que hemos hecho referencia anteriormente ya que las papeletas / fichas de inventario contenían un número provisional (o número de inventario) diferente al número de catálogo. En el proyecto también se hace referencia a la indexación del catálogo y al problema de numeración que originarían las adquisiciones que entraran con posterioridad a la redacción del mismo, con lo que se rompería la numeración currens ya que las nuevas adquisiciones se numerarían a partir del último objeto del catálogo. Estas instrucciones de redacción del catálogo afectaron de tal modo a las tareas documentales que, en un momento dado, y en la Sección Segunda se dejó de rellenar el libro de inventario y se continuó en exclusiva con el catálogo, en concreto a partir del inventario 50867, aunque éste tampoco se llegaría a terminar (fig. 7). El primer catálogo que vería la luz siguiendo esta propuesta de clasificación es el de la Sección Primera, cuyo tomo I se publica en 1883 dirigido por Rada y Delgado y que previamente se había puesto en práctica en la *Noticia-Histórico Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional* (1876), la primera guía de las colecciones.

Respecto al marco legislativo el 5 de julio de 1871 se publica por Decreto el Reglamento de Archivos, Bibliotecas y Museos y en él se crea una Junta Consultiva de los

museos a los que se reserva «la redacción de instrucciones facultativas para la formación de índices y catálogos» (Art. 7, Ap. 8) (Marín, *op. cit*.: 330).

El Decreto establece también que los secretarios de los museos queden a cargo de los libros de registro y se contempla la creación de una inspección. Esta inspección tendría el cometido de visitar los museos cada tres años para velar por el modo de cumplimiento de las instrucciones referidas a la clasificación de objetos. Por tanto, constituye una de las primeras iniciativas encaminadas a uniformar en todos los museos arqueológicos las prácticas de clasificación / ordenación / catalogación encargadas al Cuerpo Facultativo de Anticuarios / Arqueólogos (*Id*.: 216).

Siguiendo a María Teresa Marín Torres (*op. cit*.: 218) «la evolución legislativa española en el XIX viene a demostrar la importancia que los instrumentos documentales van adquiriendo dentro de los museos […] pero, aunque existiese esa conciencia, siempre fue más difícil de llevar a cabo en la práctica. Por otra parte […] fueron los museos arqueológicos los que estuvieron a la cabeza en la aplicación de las nuevas técnicas de gestión de las colecciones».

En lo que respecta al MAN los facultativos y la Dirección tenían clara la necesidad de desarrollar instrumentos de gestión documental normalizados pero las carencias de personal y el aluvión de ingreso de nuevos objetos hacía muy difícil tener estos sistemas al día y realmente organizados. De ahí la multiplicidad de sistemas de gestión de estos primeros tiempos, la mayoría de ellos inacabados por falta de medios y recursos técnicos y humanos.

A lo largo de los últimos años del siglo XIX se siguió trabajando en el proyecto de catálogo del MAN, una tarea que empezó a considerase titánica conforme iban ingresando los nuevos objetos. Es en estos años cuando las «papeletas» o fichas de inventario fueron tomando protagonismo (fig. 8). Las fichas de inventario son el precedente de las fichas de catalogación que conocemos hoy en día y con el tiempo se fueron revelando como la herramienta básica de trabajo del sistema documental. En contra de lo que pudiera parecer no existía un criterio único de plantilla para estas fichas (es decir, no estaban normalizadas) por lo que las fichas de inventario / catálogo terminarían siendo diferentes según la sección e incluso en diferentes momentos en la misma sección. Es interesante hacer notar que las fichas empiezan siendo muy básicas, las primeras sin plantilla, a partir de recortes de papel rayado, con una información reducida de campos (inventario, objeto, descripción, medidas, procedencia y fuente de ingreso) para ir añadiendo nuevos campos con el tiempo (materia, estilo, contexto cultural, datación, forma de adquisición), incluso empezaron a incluirse bocetos o dibujos de las piezas en el reverso de las propias fichas (fig. 9). Serán Rodrigo Amador de los Ríos y José Ramón Mélida y Alinari los que, desde los años noventa del siglo XIX, impulsen estas herramientas de trabajo hasta el punto que muchas de ellas son auténticas obras de arte (fig. 10). Con el tiempo se irá añadiendo información accesoria a las fichas, como la ubicación topográfica. Hoy en día la ubicación se considera el campo clave en el sistema documental y todos los esfuerzos se encaminan al desarrollo de una topografía de los objetos en el edificio, pero este dato no se empezó a incluir de forma sistemática hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX.

2944

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

PASA A ROMA

1895-1898 **SECCIÓN SEGUNDA** Sala VI

NÚMERO DEL INVENTARIO 52944 NÚMERO DEL CATÁLOGO

Objeto Estatua mitológica
Materia Bronce
Estilo "
Longitud Alt.ª 0m,13
Latitud "
Diámetro "

Edad (Moderna) Antigua
Cultura Romana
Siglo (XVII)
Arte Escultura
Procedencia Desconocida
Forma de adquisición Translación del Gabinete de Historia Natural

Apolo, desnudo con el carcaj á la espalda, y el brazo izquierdo levantado. Parece haber de tener algo en ambas manos, y es imitación del antiguo.

N.º antiguo 4030 - 946 del inv.º de la Hist. Nat.l

Fig. 8. Ficha de inventario de la Sección Segunda (N.º inv. 52944) (1895-1898).

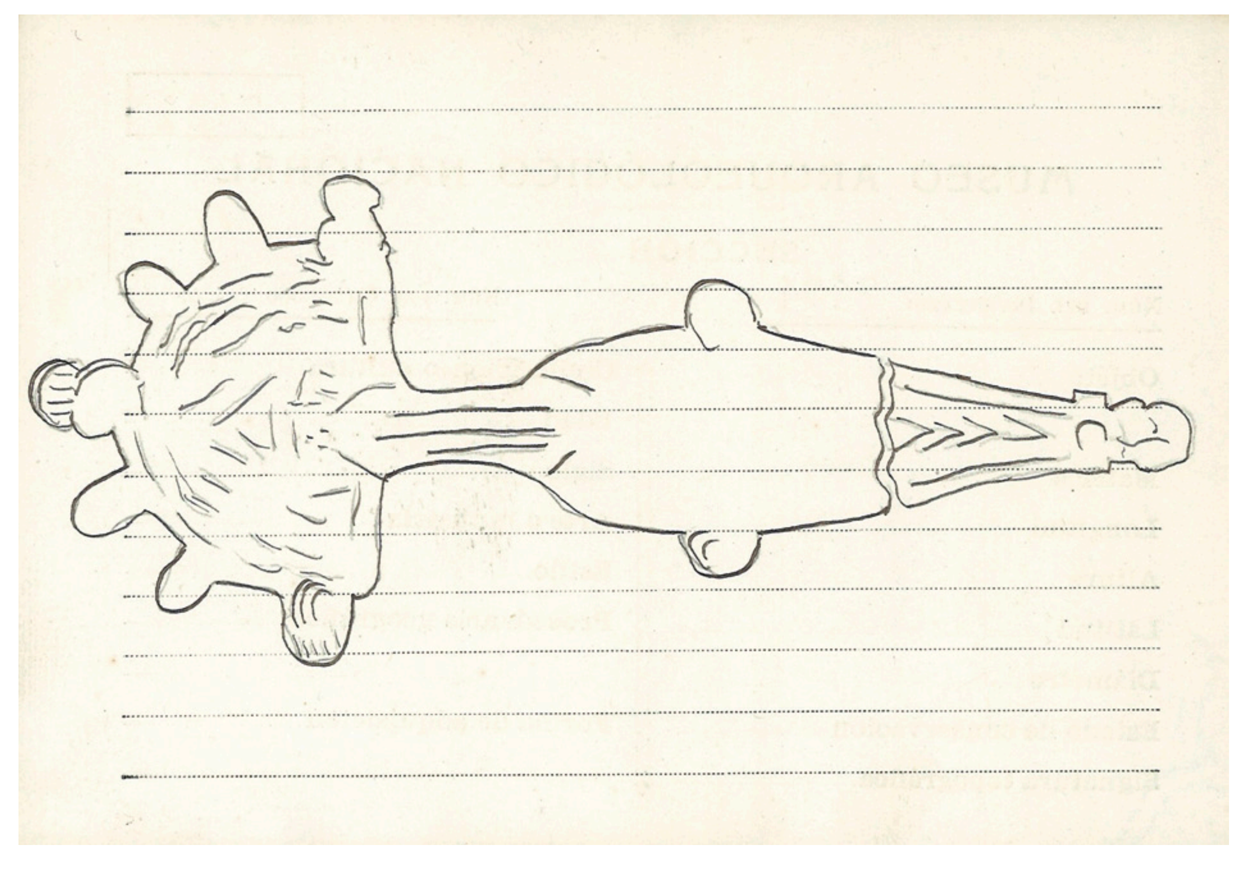
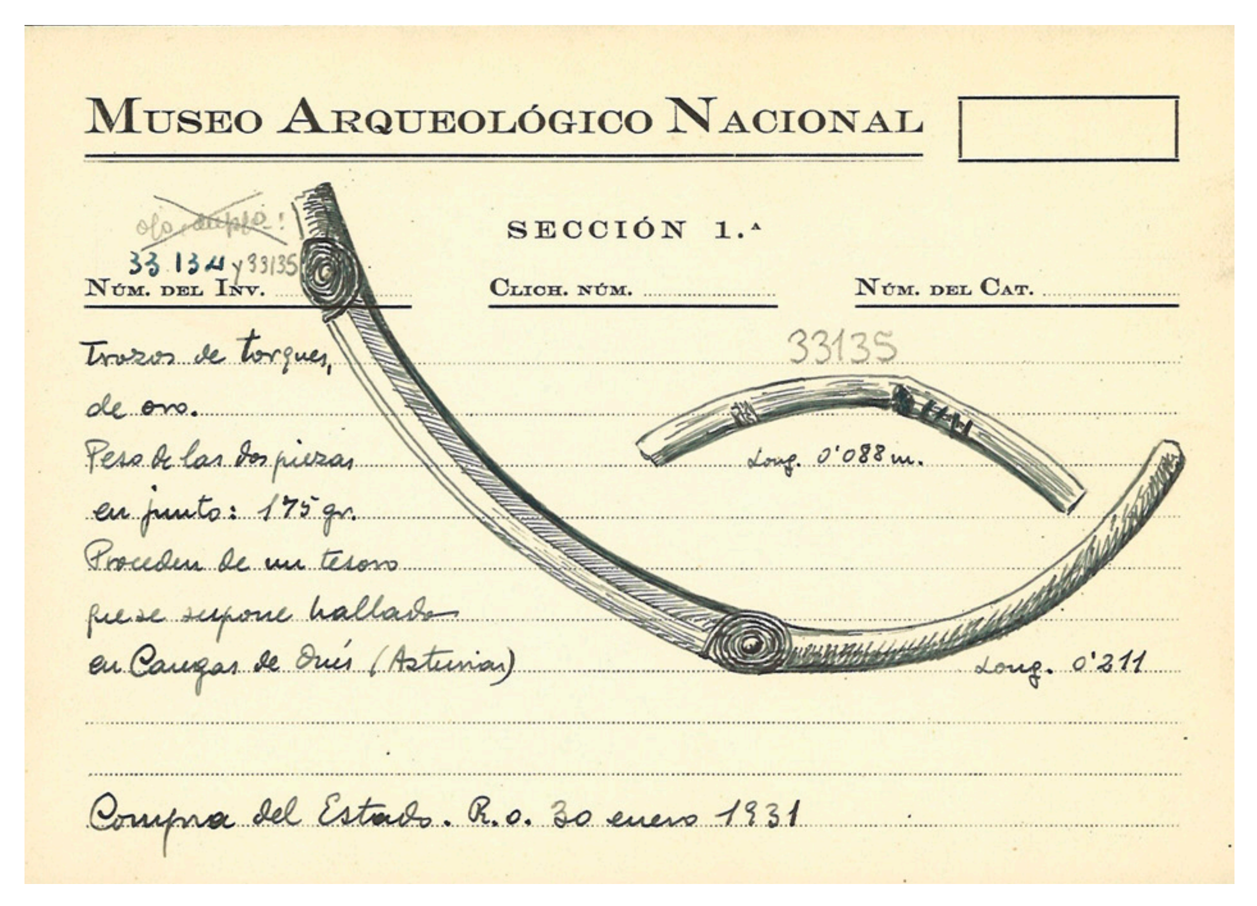


Fig. 9. Reverso de la ficha de inventario 7404 (Fíbula de arco visigoda de la colección Vives y Escudero) (finales siglo XIX).



MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

SECCIÓN 1.ª

NÚM. DEL INV. 33134 y 33135

CLICH. NÚM.

NÚM. DEL CAT.

33135

Trozos de torques, de oro. Peso de las dos piezas en junto: 175 gr. Procede de un tesoro que se supone hallado en Cangas de Onís (Asturias)

Long. 0'088 m.

Long. 0'211

Compra del Estado. R.O. 30 enero 1931

Fig. 10. Fichas de inventario 33134 y 22135 (Fragmentos de torques castreños hallados en Cangas de Onís (Asturias) y adquiridos por el Estado en 1931).

En paralelo los facultativos concentraron los esfuerzos en desarrollar un cuadro clasificatorio que sirviera de estructura al catálogo del MAN y que se pudiera aplicar a todos los museos arqueológicos. En la Caja 814 del Archivo, legajo 9, expediente 1 encontramos la propuesta más completa que clasifica todos los objetos por Edades (Antigua, Media Y Moderna) y dentro de éstas por contextos culturales en orden diacrónico (prehistóricas, egipcias, orientales, ibéricas, griegas, romanas) y a su vez desglosadas por procedencias geográficas y tipos de colección (cerámica, epigrafía, orfebrería, bronces, etc.). El cuadro es tan completo como complejo y nunca se llegó a implantar del todo por lo ambicioso del proyecto. Aquellos profesionales no disponían de las herramientas necesarias para hacer un sistema de clasificación multivariable con lo que los criterios del sistema ponían al mismo nivel clasificatorio tipos de clasificación tan enfrentados entre sí como la procedencia, el contexto cultural, y el tipo de colección en base a la técnica, la materia o los tipos de objeto. Esta propuesta de clasificación es la que se aplica en la *Noticia-Memoria Histórico-Descriptiva* del MAN en 1876, la primera guía de las colecciones del MAN.

En 1901, José Ramón Mélida y Alinari, en aquel momento conservador jefe de la Sección Primera y a la postre uno de los más grandes directores del MAN, escribió unas «Observaciones sobre la Catalogación en los Museos Arqueológicos y de Reproducciones Artísticas» (Cj814/Lg9/Ex1), que constituye una joya documental y un testimonio de primera

fila de su pensamiento sobre el sistema documental. Mélida tiene claro que el catálogo se forma uniendo las papeletas / fichas de inventario de una manera uniforme y con arreglo a un sistema único y compara este catálogo con los que se habían desarrollado para bibliotecas y archivos evidenciando la complejidad que tiene clasificar objetos frente a documentos y fondos bibliográficos.

Consciente de la dificultad de unificar las clasificaciones de los diferentes museos por las diferentes naturalezas de sus colecciones, para Mélida no es posible imponer un sistema de clasificación general armónico y riguroso e incluso califica su consecución como imposible. También reflexiona sobre la distinción que debe existir, a la hora de catalogar, de los datos objetivos (datos fijos) obtenidos del estudio físico del objeto y de los datos subjetivos obtenidos de su estudio crítico, afirmando que estos últimos tienen que estar firmados para distinguir al facultativo que ha estudiado el objeto. Defiende también la existencia de dos catálogos, uno divulgativo a modo de guía del museo y otro razonado, para especialistas, estudiosos e investigadores. Por último especifica la necesidad de establecer una numeración correlativa para la catalogación y otra variable dentro de cada centro que se corresponderá con el número de inventario, reflejando ambas numeraciones en las fichas de inventario.

Mélida de hecho, como conservador jefe de la Sección Primera, ya había estado al frente de la Comisión formada en 1890 para la redacción y publicación de un catálogo del MAN. En los años noventa del siglo XIX Mélida había sido el encargado de desarrollar modelos normalizados para la descripción de objetos según su naturaleza que se aplicarían a las papeletas o fichas de inventario, cuyo formato estaría cada vez más normalizado a través de una plantilla fija de campos que se imprimirían en cada ficha (Cj814/Lg9/Ex4). Durante el periodo en el que alcanzó la dirección del MAN, se publicaría la *Guía histórico y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional* (1917) que constituye la publicación divulgativa más ambiciosa hasta el momento.

En el plano legislativo y con el cambio de siglo, en concreto el 29 de noviembre de 1901, se publica el Real Decreto por el que se aprueba el Reglamento para el Régimen de los Museos regidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Este reglamento era tan avanzado que se mantuvo vigente hasta los años ochenta del siglo XX, cuando se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (R. D. 620/1987 de 10 de abril). En lo que respecta a la documentación y en su capítulo IV «Organización facultativa» Art. 37, se regulan los instrumentos básicos del sistema documental (inventario general, catálogo sistemático, libros de registro) a los que se añaden otros nuevos como los catálogos monográficos y las guías divulgativas. También se establecen instrucciones relativas a las formas de numerar, registrar y siglar los objetos que van ingresando en los museos (Marín, *op. cit.*: 234-235). Los facultativos del MAN participaron en la redacción de este reglamento introduciendo propuestas de cambio y correcciones que modificaban el articulado inicial, en especial en cuanto a la forma de redactar los inventarios y las reglas de numeración de los objetos, como así lo atestigua el borrador del reglamento revisado conservado en el Archivo del Museo (Cj814/Lg9/Ex3). El reglamento deja a cargo de la Junta Facultativa del Cuerpo (formada en gran parte por facultativos del MAN) la elaboración del cuadro de clasificación y las instrucciones para la redacción del catálogo sistemático de los

museos arqueológicos. Sin embargo, como atestigua la Memoria del MAN de 1916 (Cj814/Lg9/Ex8), los profesionales cada vez son más conscientes de la imposibilidad de llevar a cabo esta tarea evidenciando el notable retraso en las tareas de inventario de las colecciones, aunque es de destacar el alto grado de sistematización de las fichas que incluyen ya la fotografía.

Estas normas de elaboración de instrumentos documentales siguieron vigentes hasta 1942, fecha en la que Joaquín María de Navascués y de Juan, a la sazón inspector general de Museos Arqueológicos, y futuro director del MAN, publica las *Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (O. M. 16-05-1942). «Las instrucciones vienen a ampliar las normas de 1901, racionalizando y sistematizando» los instrumentos documentales al establecer criterios rigurosos para su redacción ya que estos criterios no estaban establecidos en el reglamento de 1901 y su redacción se había dejado encomendada a la Junta Facultativa sin que nunca se llegara a abordar. La propuesta de Navascués es el primer germen de un modelo de datos o plantilla normalizada para el sistema documental. Sin embargo, el propio Navascués «deja por inútil y por pretencioso» el desarrollo de un cuadro de clasificación normalizado aplicable a todos los museos (Marín, *op. cit.*: 235-236). Las denominadas «Fichas Navascués» siguen siendo hoy en día un instrumento de trabajo muy valioso en muchos museos estatales que están aún en proceso de digitalización de sus fondos. Por último, Navascués establece que la Inspección General debe guardar un archivo con el duplicado de todas las fichas que se redacten, en una especie de «repertorio central» que recoja toda la información para su sistematización quedando el mismo a disposición de los investigadores y estudiosos para su consulta (*Id.*: 236). Esta propuesta de repertorio centralizado a escala nacional es el precedente de los grandes proyectos centralizados que son comunes en nuestros días, como CER.ES o Europeana.

Como hemos visto hasta ahora fueron los profesionales del MAN (directores, facultativos y técnicos) los que lideraron el desarrollo de los instrumentos básicos de los sistemas documentales en el último tercio del siglo XIX aportando esa experiencia a la redacción de las normativas legales que regularon esos instrumentos durante todo el siglo XX. Como vamos a ver ahora, estos mismos profesionales serían también los que, más de un siglo después, aborden los primeros proyectos de informatización de los sistemas documentales en los museos estatales con una serie de proyectos pioneros que pasaremos a detallar a continuación.

Hasta finales de los años ochenta, coincidiendo con la publicación del Reglamento 620/1987, los sistemas documentales de los museos estatales habían seguido las instrucciones redactadas por Navascués. En el caso del MAN el corpus documental generado era enorme por las decenas de miles de fondos registrados, inventariados y catalogados que a su vez habían generado decenas de miles de documentos asociados como fotografías, dibujos y todo tipo de informes y estudios. Esta es la situación que encuentra José María Luzón Nogué cuando, en 1988, es nombrado director de la institución. Al encontrarse esta situación y con una acertada visión de futuro llega a la conclusión que solo la adopción de sistemas de documentación informatizados puede resolver el problema de enfrentarse a la gestión de este enorme corpus documental. Solo así se podría integrar, normalizar y

relacionar esta gran cantidad de información y del establecimiento de esas interrelaciones podrían generarse nuevos datos que resolvieran problemas irresolubles de otra forma, como la identificación de procedencias, fuentes de ingreso, expedientes relacionados, etc.

Con ese objetivo José María Luzón, en 1989, impulsa el proyecto *«Informatización de Museos»* de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología. Este proyecto, cuya referencia es PAT89-0738, se inscribió dentro del Programa de Patrimonio Histórico del Plan Nacional de I+D de la CICYT con el MAN como sede, la asociación ANABAD (Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas) como solicitante, y los doctores, José María Luzón Nogué, como director del proyecto, Juan Zozaya Stabel-Hansen, subdirector del museo, y Carmen Cacho Quesada, conservadora jefa del Departamento de Prehistoria, como investigadores principales. El proyecto, que se desarrolló entre 1989 y 1992, recogía en parte las conclusiones del inacabado «Proyecto de Informatización del Sistema Español de Museos» elaborado en 1989 por un grupo de conservadoras en prácticas del Museo Arqueológico Nacional y coordinado desde la Dirección de Museos Estatales[2] al que se le sumaba los proyectos IBIM (Inventario Básico Informatizado de Museos) – SIGME (Sistema Integrado de Gestión de Museos Españoles). Éste último fue una aplicación informática desarrollada por la Subdirección General de Informática del Ministerio de Cultura durante el primer semestre del año noventa a partir de los planteamientos que se estaban llevando a cabo en el MAN y con el objetivo final de implementarlo en todos los museos estatales (Cacho *et alii*, 1995).

SIGME, desarrollada sobre dBASE III plus, carecía de un planteamiento documental sólido de partida (es decir, un modelo de datos integrado y normalizado) y quedó inconcluso, pero fue el primer intento de construir un sistema informático integrado para abordar la informatización de los museos estatales en su conjunto.

Gracias a la documentación proporcionada por la Dra. Cacho Quesada podemos reconstruir este interesante proceso que constituye uno de los primeros intentos desde los museos estatales españoles de generar un modelo normalizado de datos documentales destinado a su implementación en un sistema informático relacional. El proyecto «Informatización de Museos» daba respuesta a una serie de problemas encabezados por la obsolescencia de los sistemas documentales tradicionales (el denominado «Sistema Navascués»), el cambio conceptual sobre la forma de tratar información (ya que en los sistemas tradicionales la información está desconectada entre sí y almacenada de forma independiente según su naturaleza) y, sobre todo, la ausencia de normalización de estos conceptos. La heterogeneidad de fondos, datos y la falta de coordinación entre los profesionales que operaban con esa información hacía evidente una carencia absoluta en la racionalización de la gestión documental.

Para la solución de todos estos problemas se requería primero una puesta en común y un consenso sobre la forma de estructurar la información (un modelo de datos normalizado)

---

2 Proyecto, no publicado, llevado a cabo por las conservadoras en prácticas en el MAN, Pilar Barraca de Ramos, Magdalena Barril Vicente, Paloma Cabrera Bonet y Amparo Sebastián Caudet que pretendía sistematizar todo el sistema documental del Museo, integrando la documentación administrativa, con los datos de gestión económica, registro de fondos, documentación generada por actividades diversas (restauración, investigación, didáctica) y la biblioteca.

y a continuación implantar en ese modelo en un sistema informático compuesto por bases de datos relacionales que aprovechara de forma única cada reservorio de información, minimizara errores de cumplimentación y economizara en las tareas de introducción, operación y recuperación de la información.

Una de las cuestiones previas que hubo que dirimir fue el destinatario final del proyecto y el grado de profundización del sistema. Al final se acordó que el sistema estaría dedicado al uso interno del Museo y que tendría un nivel técnico medio. Los obstáculos fueron muchos ya que cada profesional tenía un concepto propio y particular de trabajo documental y gran parte del personal era reticente al uso de medios informáticos prefiriendo el trabajo en los sistemas tradicionales. Con el tiempo se fueron superando las barreras y de una sencilla aplicación que se usaba un solo módulo para catalogar los fondos museográficos se pasaría progresivamente a un sistema integrado que interconectaba ese módulo con otros como el del archivo administrativo, el de documentación gráfica, el de movimientos y el de conservación. Este objetivo final se concibió como un proceso continuo que se desarrollaría en sucesivas etapas o fases de cada vez mayor complejidad hasta acabar con el desarrollo del sistema de gestión documental integral (Cacho *et alii*, *op. cit*.: 11-16).

El proyecto, desarrollado a lo largo de tres años (1990-1992), trabajaba en una doble vertiente: construir un modelo de datos normalizado y control terminológico (es decir, establecer los campos, el tipo de contenido de los mismos, la relación entre ellos, su jerarquía y desarrollar tesauros normalizados para el control terminológico de determinados campos) y, por otra parte, desarrollar una aplicación informática que implementara este modelo en un sistema de gestión automatizado. Estas dos vertientes se trabajarían en paralelo sin que una se supeditara a la otra.

Con el objetivo de avanzar lo más rápidamente posible en el proyecto, sus responsables revisaron toda la bibliografía existente sobre el tema y se pusieron en contacto con distintos organismos nacionales e internacionales que ya tenían experiencia en este campo y habían comenzado sus propios proyectos de normalización documental e informatización. Durante el año 1990 se llevó a cabo un análisis y estudio comparativo de los sistemas documentales ya implantados en muchos museos europeos y norteamericanos, en concreto el Metropolitan Museum, la Smithsonian Institution, el Paul Getty Museum, el British Museum y la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. Especialmente productivos fueron los contactos que estableció José María Luzón con el Canadian Heritage Information Network (CHIN) y Carmen Cacho con la Museum Documentation Association (MDA) de Cambridge. En paralelo se llevaron a cabo reuniones periódicas tanto a nivel interno (con los diferentes departamentos del Museo) como en la organización de jornadas internacionales para que los profesionales del ámbito de la documentación museística, a escala nacional e internacional, pudieran compartir sus experiencias en este campo. Los responsables del Museo también contactaron con responsables de proyectos afines en otras instituciones públicas, gobiernos y organismos (Museo del Pueblo Español, Museo de Salamanca, Museo de Arqueología y Etnología de Tenerife, Generalitat de Cataluña, Junta de Castilla y León, Jardín Botánico, Patrimonio Nacional, Ministerio de Defensa, Archivo de Indias, entre otros) con el fin de adoptar criterios comunes y facilitar el intercambio de información y conocimientos. Por último, se sondeó el mercado del *software*

para encontrar las aplicaciones de gestión de bases de datos relacionales que pudieran encajar en el proyecto mientras se revisaba el parque informático del MAN para planificar una futura implantación del sistema en la red informática del Museo.

Es necesario destacar que el modelo de datos a desarrollar debía cumplir con las directrices, estándares y las normas que ya había dispuesto el CIDOC (el Comité para Documentación del Consejo Internacional de Museos) a tal efecto. En cuanto a los tesauros no existían directrices internacionales, ya que los todos proyectos en esta línea hasta el momento eran muy heterodoxos y la mayoría o estaban incompletos o no abarcaban el enorme rango de bienes culturales que se trataban de indexar.

Fruto de estos trabajos se diseñó una maqueta informática para el MAN a partir de una ficha catalográfica en dBase III+ más completa que la diseñada para el proyecto IBIM, usada como base, que se testeó durante meses en la práctica mediante la introducción de registros en masa por parte de personal contratado INEM mientras los profesionales del Museo comprobaban su operatividad. Durante 1990 se introdujo en el sistema una media de 700 objetos por cada uno de los ocho departamentos científicos del MAN lo que permitió contrastar los problemas que generaba la catalogación de objetos de muy diferente naturaleza (ciencias naturales, arqueología, epigrafía, numismática, bellas artes, artes decorativas, etc.). Fruto de este trabajo práctico se fueron proponiendo muchas mejoras hasta que la maqueta satisfizo a todos los usuarios. La maqueta se desarrolló en dBASE IV a partir de IBIM pero enseguida se vio que era necesario implementar un desarrollo propio para el MAN por lo que se empezó a trabajar con la vista puesta en sistemas de cuarta generación, tanto en DOS como en UNIX (Delclaux, y Cacho, 1992; Cacho, 1995: 15).

Desde el primer momento se detectó que, para que resultara operativo, el sistema se debía implantar en una red local tipo cliente-servidor. En 1990-1991 la aplicación se implantó en el Museo mediante una red LAN con hasta 25 ordenadores conectados a un servidor central dedicado donde se instaló el gestor de red del SGBDR dBase IV. Por otro lado y en esos mismos años, se definieron los cuatro sistemas de gestión que se querían hacer interoperables (bibliotecas, colecciones, administración, archivo documental y gráfico) quedando claro desde el principio que integrar estas cuatro áreas de gestión museística era un objetivo tan ambicioso que sobrepasaba el marco del propio proyecto y las prestaciones del gestor elegido.

Ya que el proyecto «Informatización de Museos» se orientaba básicamente a nivel interno, el MAN participó también en el proyecto de *Red Europea de Museos* cuyo objetivo era acercar el mundo de los museos a los visitantes y al público en general. El programa RACE («Research and Technologies Development for Advanced Communication in Europe»), financiado por la UE, sirvió de base para el proyecto «European Museum Network» (EMN) que, con sede en el MAN y con supervisión del ICOM, se centraba en el intercambio de información digital entre museos europeos, especialmente en lo que respecta al almacenamiento e intercambio de imágenes digitalizadas entre museos (Delclaux 1991; Cacho, 1992) (fig. 11). Sin embargo también sirvió para compartir experiencias en este campo con museos que habían avanzado mucho en sus respectivos proyectos de digitalización. El proyecto EMN fue pionero en la implantación y gestión de las bases de datos gráficas, el siguiente gran paso en los sistemas

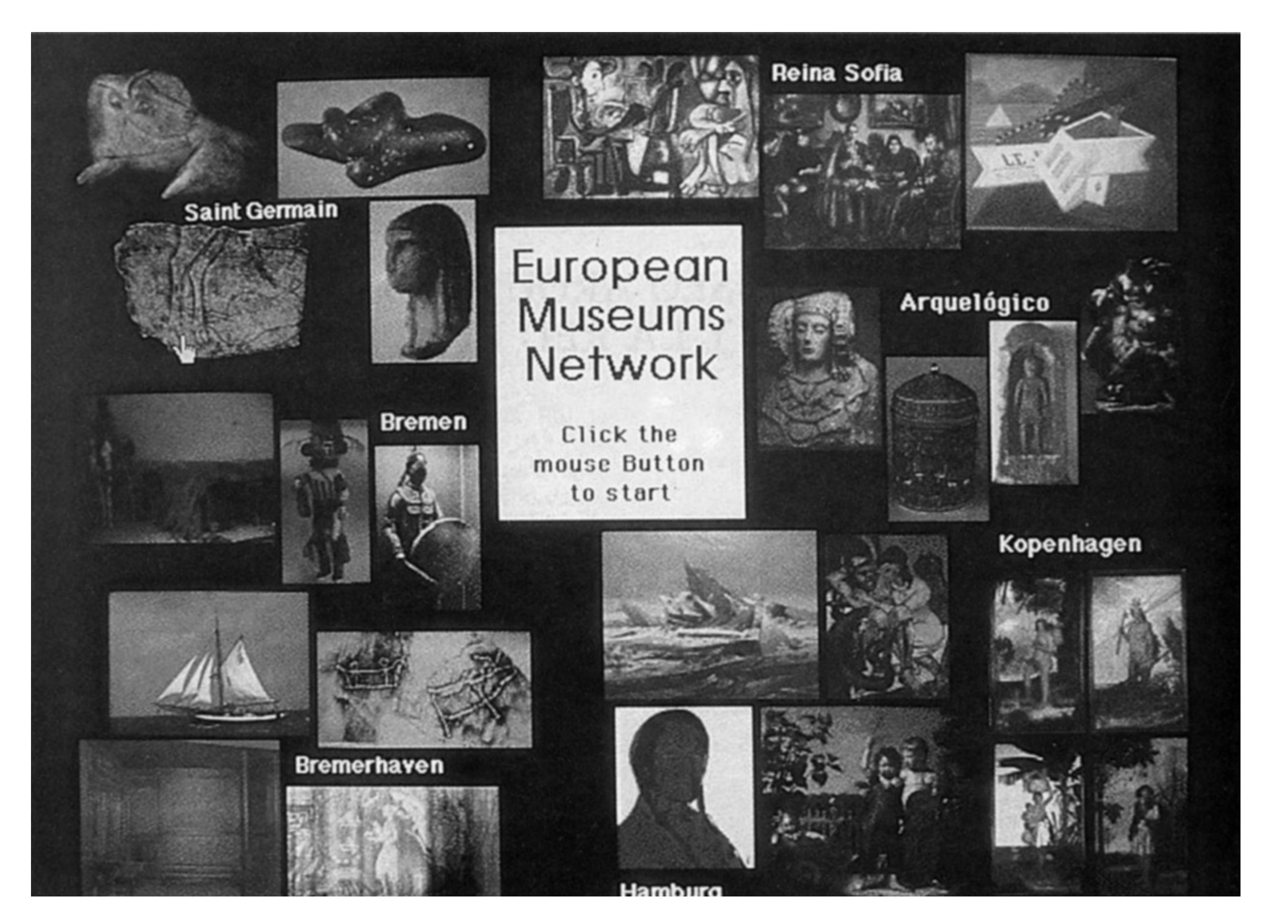


Fig. 11. Pantalla de Introducción del proyecto *European Museums Network* (EMN) (Según Delclaux, 1991 y Delclaux, y Cacho, 1992).

de gestión de información para museos y colecciones. La coordinación entre ambos proyectos fue continua entre los años 1989 y 1992.

En el año 1992 el proyecto se encuentra en un nuevo punto de inflexión. La aplicación desarrollada sobre dBase empieza a mostrar debilidades de arquitectura y funcionamiento ya que se le empiezan a exigir prestaciones por encima de su capacidad, en especial en cuanto a la gestión de imágenes. Se necesitaba un gestor más potente, con un interfaz de usuario gráfico amigable y con mayor capacidad de almacenamiento y recuperación de la información. El desarrollo informático debía dar un salto cualitativo ya que el modelo de datos estaba evolucionando hacia un sistema de gestión integral de todos los procesos documentales que tenían lugar con los fondos y para ello se debía adoptar un nuevo lenguaje de programación, como *Visual Basic* de Microsoft, y un sistema gestor de bases de datos relacionales de gran potencia, como *SQL Server*. Como este cambio de plataforma requería un tiempo amplio de desarrollo y el proyecto no se podía detener se concibió un escalón intermedio pero que usara un gestor de mayor potencia y que funcionara en un entorno gráfico más amigable con el usuario (*Superbase* 4 de *Software Publishing Corporation* para Windows). Con este software se desarrolló una versión beta de la aplicación IMAN («Inventario del Museo Arqueológico Nacional») en la primera mitad de 1992, con Antonio Cruces (Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana) como desarrollador y Javier Martí (Museo Arqueológico Nacional) como técnico de museos y controlador del desarrollo.

IMAN destacaba por su interfaz gráfico amigable, similar a Windows y por ofrecer más prestaciones en general que dBASE (Cacho *et alii*, *op. cit.*: 25-33) (fig. 12).

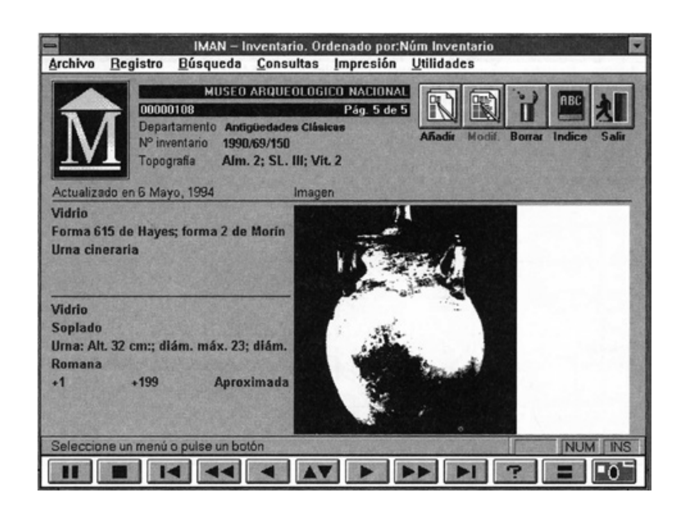


Fig. 12. Pantalla de Identificación la aplicación I.M.A.N (Según Cacho *et alii*, 1995: 30).

En paralelo, y en ese mismo año 1992, se estaba desarrollando una aplicación en *Visual Basic* para *SQL Server* para la que se diseñó una nueva estructura de datos basada en la anterior para facilitar el trabajo de desarrollo. Esta nueva aplicación, denominada ASTROKI, ofrecía muchas mejoras frente a IMAN, la mayoría en relación a la automatización de tareas, el control de la máquina en la introducción de información y la potencia de las consultas SQL (Cacho *et alii*, *op. cit.*: 33-40). Los inconvenientes eran los cada vez mayores requisitos del sistema, tanto para el servidor como para los clientes. En cuanto a la arquitectura se empezó a trabajar en la construcción un sistema de gestión integral que interconectara los distintos módulos que operaban con los fondos; en concreto archivo, movimientos, restauración y fotografía (por lo que se podría considerar el germen de lo que luego sería DOMUS). Es en estos años cuando se incorporan al proyecto Manuel Armada (como desarrollador informático desde el Ministerio) y Ruth Maicas Ramos (como técnico de museos y supervisora de desarrollo).

Enseguida se detectó que uno de los «cuellos de botella» era la normalización terminológica, un campo en el que apenas se habían producido avances. Los grupos de trabajo del MAN comenzaron a trabajar creando listados de descriptores en algunos tesauros, como el de nombre de objeto y el de clasificación genérica, pero rápidamente detectaron que sería una tarea ardua, compleja y a largo plazo. Sin un control terminológico eficaz, compatible y basado en tesauros universales, estos sistemas nunca llegarían a trabajar de un modo conjunto e interconectarse realmente.

En 1993 se produce una nueva coyuntura; el proyecto «Informatización de Museos» de la CICYT había finalizado; José María Luzón era director general de Bellas Artes; Andrés Carretero, uno de los pioneros en la informatización de colecciones con el gestor «Freebase» en el Museo del Pueblo Español (1998), era el director de Museos Estatales, y se publica el Real Decreto de Reorganización del MAN (R. D. 683/1993, de 7 de mayo) en el que se crea el Departamento de Documentación del Museo.

Desde la dirección del MAN se impulsó un nuevo proyecto colaborativo financiado por la UE dentro del programa RACE («Research and Technologies Development for Advanced Communication in Europe») encaminado a conectar las bases de datos de distintos museos europeos a través de una red de banda ancha. Nos referimos del proyecto RAMA («Remote Access to Museum Archives») 1992-1995 (Delclaux, 1994 y 1997). RAMA fue el proyecto más ambicioso en su línea en este momento ya que pretendió la interconexión de las bases de datos

gráficas de los museos con un interfaz multimedia avanzado fácil de usar que estaba orientado a usuarios profesionales e investigadores. En lo que respecta al MAN, RAMA aprovechó el banco de imágenes digitales del proyecto precedente (EMN-«European Museum Network») y puso en marcha un ambicioso proyecto de digitalización para presentar las colecciones de orfebrería y escultura almacenadas en el Museo. Con el objeto de combinar la información textual y gráfica (integrando imágenes) se diseñó un potente interfaz en la plataforma ORACLE. La información era accesible desde las aplicaciones MIRA («Multimedia Information Remote Access») y CMAN («Catalogación del MAN») tanto desde Internet o como desde la red de área local del MAN.

Al final de los proyectos RACE, coordinados por Ana Luisa Delclaux, M.ª del Carmen Alonso y Margarita Sánchez Llorente entre 1990 y 1997, el MAN contenía un archivo de más de 5000 imágenes digitales de alta resolución de sus fondos (fig. 13).

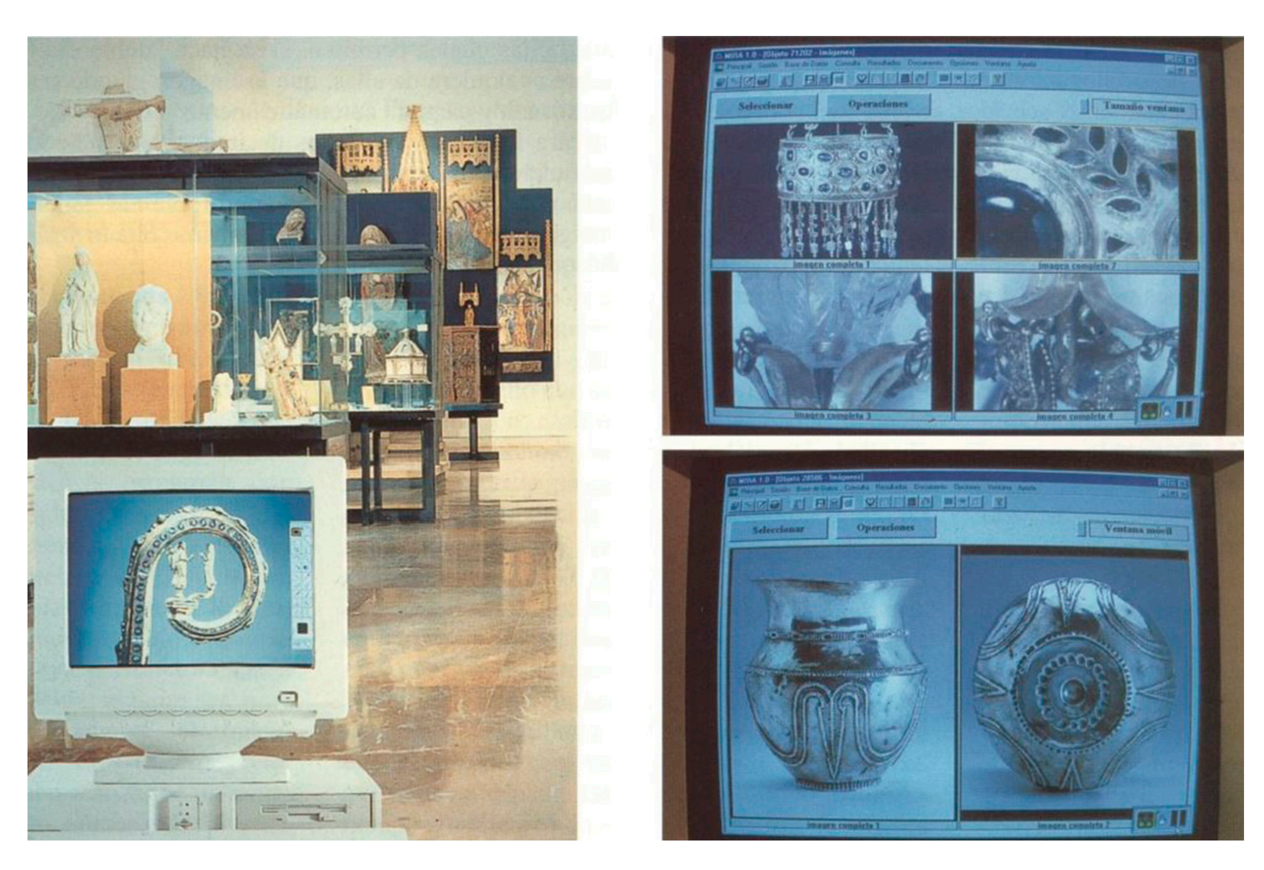


Fig. 13. Proceso de digitalización de las colecciones de orfebrería del MAN para el proyecto RAMA (Según Sánchez, 1996: 203).

RAMA por tanto fue el punto de partida para la gestación, en 1995, del Sistema de Información CAIMAN (Consulta, Actualización, e Introducción de Datos en el MAN), el más ambicioso de los proyectos de gestión documental elaborados para un museo hasta entonces (Alquézar, 1998; Durán, y Martínez, 1998). El proyecto CAIMAN fue desarrollado por Antonio de Mercado y Víctor Durán, alumnos expertos del Grupo de Tratamiento de Imágenes de la Escuela de Telecomunicaciones de la Universidad Politécnica de Madrid en el SGBDR *ORACLE 7* y con un interfaz de usuario desarrollado en *«Visual Basic»* usando *Microsoft Access* 2.0. (fig. 14). Su desarrollo se coordinó desde el Departamento de Documentación del MAN.

CAIMAN hereda las bases de datos de los proyectos anteriores (IMAN / ASTROKI / CMAN / MNE / RAMA) con lo que nace con unos 12 500 registros de partida y unas 5000 imágenes digitales asociadas a los mismos. CAIMAN constaba de cinco módulos interconectados (catalogación de fondos, fotografías digitales, archivo fotográfico, expedientes administrativos y movimientos). La mayor novedad, en la que CAIMAN fue pionera, fue la posibilidad de consultar la información a través de Internet desde la dirección Web del MAN. Usando la aplicación de teleconsulta MIRA (*«Multimedia Information Remote Access»*) el usuario podía hacer consultas avanzadas y acceder de forma remota a las imágenes digitalizadas en alta resolución. Para minimizar los errores en la introducción de datos, CAIMAN constaba de ayudas asistidas como plantillas preestablecidas para la introducción de fondos similares por duplicación, listas cerradas, listas abiertas y menús de palabras clave o términos frecuentes. También disponía de ayudas a la revisión a través de la emisión de listados de cada campo (generales o segmentados) que permitían detectar rápidamente los errores de cumplimentación. El módulo de consultas permitía la obtención de datos interrelacionados de otros módulos (expediente, fotografía, intervenciones de restauración, movimientos, etc.) o el diseño de consultas complejas mediante SQL.

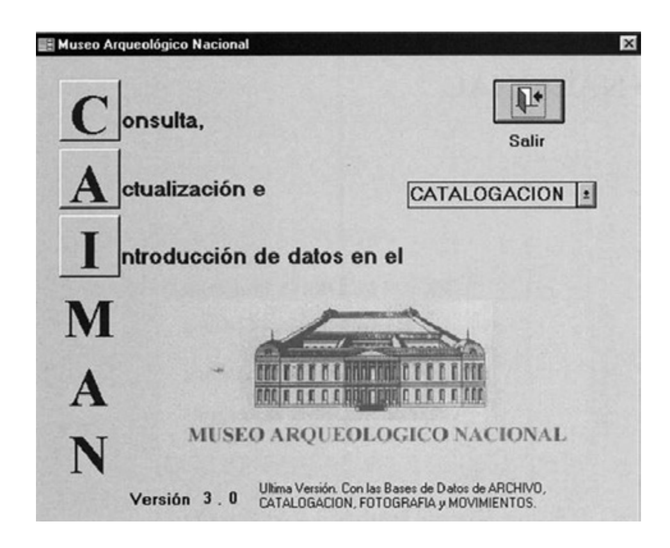
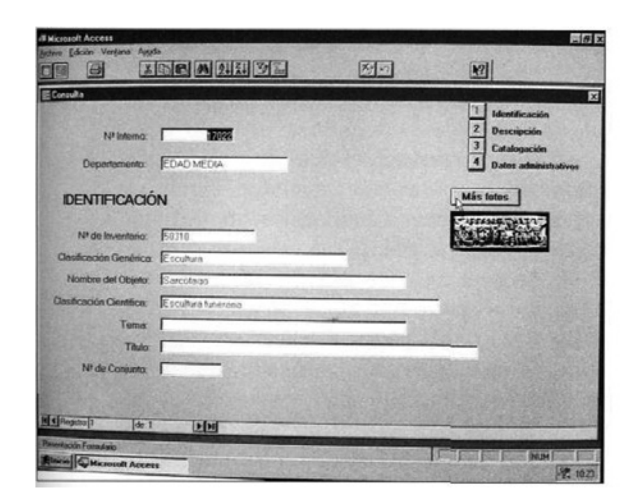


Fig. 14. Pantalla de Introducción del Sistema de Información CAIMAN (Según Alquézar, 1998: 231; Durán, y Martínez, 1998: 224).

En el año 1996 se publica, por el Ministerio de Cultura, *Normalización Documental de Museos. Elementos para una Aplicación Informática de Gestión Museográfica* (Carretero *et alii*, 1998), el modelo de datos sobre el que se acabaría construyendo DOMUS, y es el año en el que CAIMAN estrena su versión 3.1, con bastantes mejoras y nuevas funcionalidades. En estas mejoras tuvo mucho que ver el Departamento de Documentación del MAN, dirigido en ese momento por Eva María Alquezar Yáñez (una de las conservadoras responsables del proyecto de Normalización Documental del Ministerio de Cultura). CAIMAN ya para entonces almacenaba 28 100 registros y 8100 imágenes. Cada registro de catalogación constaba a su vez de cuatro pantallas de datos (identificación, descripción, catalogación y datos administrativos) (fig. 15) cada una con sus campos normalizados y desde cada pantalla se accedía a su vez a nuevos módulos como documentación gráfica (imágenes), conjuntos, datos administrativos, archivo fotográfico y movimientos. En algunos campos la introducción de datos estaba controlada, además de por las funcionalidades descritas arriba, por tablas auxiliares de control terminológico. Incluso algunas, como materia y técnica, estaban controladas por tesauro.

Ese mismo año nace la Página Web del MAN que permitía el acceso simplificado a los datos de catalogación de CAIMAN y el acceso a las imágenes a través de la aplicación CATALOG. En abril de 1998 el número de registros en CAIMAN, gracias a las campañas de catalogación realizadas por contratados INEM, ascendía a 32 000. Mientras tanto desde el



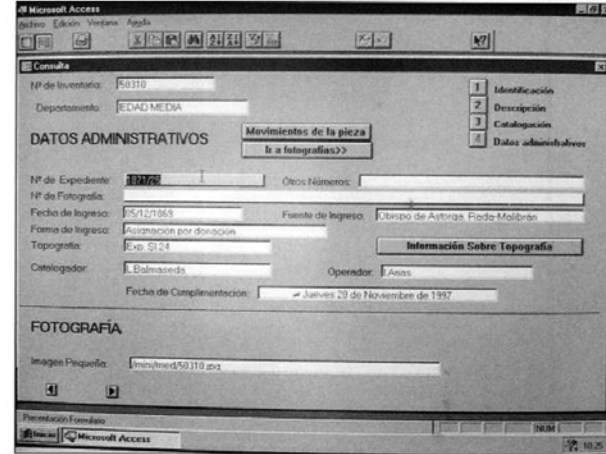


Fig. 15. Pantalla de Identificación y pantalla Datos Administrativos del Sistema de Información CAIMAN (Según Alquézar, 1998: 232).

Ministerio de Cultura se seguía desarrollando la aplicación DOMUS e implementando una versión de prueba en el Museo Nacional de Antropología (Sede Juan de Herrera) (Carretero, 2001 y 2005; Alquézar, 2005). CAIMAN no dejó de crecer esos años en número de registros e imágenes digitalizadas.

Para cuando DOMUS se implanta en el MAN en 2002, CAIMAN contaba con 51 148 registros, 6265 imágenes en formato *jpeg* y 3979 en formato *bmp*. La migración a DOMUS en 2002, no exenta de problemas, significó el fin de CAIMAN y la integración del MAN en un proyecto de gestión documental común al resto de museos estatales. Ello no significó que los profesionales del MAN dejaran de lado su papel en el desarrollo de los sistemas de gestión documental, ya que desde su creación formaron parte de la Comisión DOMUS encargada del seguimiento en la implantación del sistema y su desarrollo al tiempo que el propio Museo, ha encabezado año tras año, el ranking de inventario de fondos museográficos y documentales en DOMUS y su visibilización Web a través de CER.ES. Los profesionales del MAN, además, han publicado algunos de los diccionarios DOMUS dentro del Proyecto de Normalización Terminológica y han sido pioneros en la depuración de muchos tesauros y listas abiertas. En la última década el esfuerzo ha estado centrado en la catalogación de fondos documentales, en la digitalización del archivo administrativo, el archivo fotográfico y la colección de recortes de prensa además de la visibilización Web de las colecciones a través de CER.ES (Fontes, 2015), plataforma en que la que se ha basado la publicación de múltiples catálogos temáticos y colectivos especializados (fig. 16).

Toda esta evolución se puede seguir en las publicaciones de Virginia Salve Quejido, jefa del Departamento de Documentación y responsable máxima del sistema de gestión documental del Museo en la actualidad (Salve, y Ladero, 2016). En junio de 2016 el MAN tenía 228 400 FM y 45 000 FD (en total 273 400 registros) catalogados en DOMUS de los cuales 29 500 eran visibles Web en CER.ES y en cuanto a imágenes almacenaba más de 200 000, más de la mitad fondos documentales. Estas cifras se deben ver como el resultado de un largo proceso que comenzó ahora hace 150 años, en el que participaron muchos profesionales

del MAN, muchos reconocidos en las publicaciones especializadas pero la mayoría anónimos, aunque igualmente entregados a la causa. La tarea que tienen por delante el equipo actual y las generaciones futuras de profesionales es igual de ambiciosa y apasionante; reconstruir la memoria del Museo y las colecciones que custodia.



Fig. 16. Catálogos temáticos basados en CER.ES disponibles en la página Web del MAN (marzo 2017).

Bibliografía

Alquézar Yáñez, E. M.ª (1998): «El sistema informatizado de documentación del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVI, n.os 1 y 2, pp. 229-240.

– (2005): «DOMUS, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro» [en línea], *Museos.es,* n.º 0, pp. 28-41. Disponible en: <http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev0/domusRev0.pdf >. [Consulta: 20 de marzo de 2017].

Caballero Zoreda, L. (1988): «La documentación museológica», *Boletín ANABAD*, XXXVIII, n.º 4, pp. 455-483.

Cacho, C.; Martí, J.; Maicas, R., y Armada, M. (1995): *Informatización y documentación en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: ANABAD. Colección Estudios.

Carretero Pérez, A. (1997): «La documentación en los museos: una visión general», *Actas de las II Jornadas de Museología* (Madrid, 12-14 de junio de 1996), *Museo,* n.º 2, pp. 11-29.

– (2001): «El proyecto de Normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año IX, n.º 34, pp. 166-176.

– (2005): «DOMUS y la gestión de las colecciones museísticas», *MARQ (Arqueología y Museos)*. Museos, arqueología y nuevas tecnologías, pp. 17-30.

Carretero Pérez, A.; Chinchilla Gómez, M.; Barraca de Ramos, P.; Adellac Moreno, M.ª D.; Pesquera Vaquero, I., y Alquézar Yáñez, E. M.ª (1998): *Normalización Documental de Museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. [en línea]. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/ndm/presentacion.html>. [Consulta: 20 de marzo de 2017].

Cortés Alonso, V. (1989): «El Museo, centro documental», *Boletín ANABAD*, XXXIX, n.º 2, pp. 219-230.

Delclaux Bravo, A. L. (1991): «El Museo Arqueológico Nacional y la red Europea de Museos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n.os 1 y 2, pp. 113-116.

– (1994): «Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (acceso remoto a las bases de datos)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XII, n.os 1 y 2, pp. 145-148.

– (1997): «El proyecto RAMA. Acceso a múltiples bases de datos a través de un mismo interfaz», *Actas de las II Jornadas de Museología* (Madrid, 12-14 de junio de 1996), *Museo*, n.º 2, pp. 130-136.

Delclaux Bravo, A. L., y Cacho Quesada, C. (1992): «Nuevas técnicas de documentación. Museo Arqueológico Nacional», *Política Científica*, n.º 34, pp. 38-41.

Durán Naranjo, V., y Martínez Sánchez, J. M (1998): «El sistema de información CAIMAN en el Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVI, n.os 1 y 2, pp. 223-228.

Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (Orden Ministerial de 16 de mayo de 1942, «Boletín Oficial» n.º 157, 6 de junio).

Fontes Blanco, F. (2015): «Proyectos y Procedimientos de Gestión Documental en relación con la remodelación Integral del MAN y la publicación Web de su catálogo», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XXXII, pp. 264-280.

Ladero Galán, A. (2015): «El Archivo del MAN: reunificación espacial y reorganización documental» [en línea], *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XXXIV pp. 324-340. Disponible en: <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones.html>. [Consulta: 20 de marzo de 2017].

Marín Torres, M. T. (2002): *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria*. Gijón: Trea.

Sánchez Llorente, M. (1996): «La digitalización de imágenes para la base de datos del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIV, n.os 1 y 2, pp. 201-204.

Salve Quejido, V., y Ladero Galán, A (2016): «El Museo Arqueológico Nacional, un modelo para la difusión web y para la conservación digital de los fondos documentales», *Primeras investigaciones en la Bastida (1869-2005)*. Arqueología Argárica proyecto Bastida. Vol. 1. Edición de V. Lull y R. Micó. Murcia: Editorial Integral, Sociedad para el Desarrollo Rural.

VV. AA. (1997): *El Museo como Centro de Documentación*. *Museo*, n.º 2, APME (Asociación Profesional de Museólogos de España).

Comunicaciones de la Ponencia 4

Investigación versus Administración: ¿conocimiento frente a gestión o conocimiento para la gestión?

Research versus Administration: knowledge against management or knowledge for management?

Ángel Villa Valdés (angel.villavaldes@asturias.org)
Museo Arqueológico de Asturias

Resumen: La entidad y funciones que el Principado de Asturias otorga al Museo Arqueológico responden, en principio, a un perfil institucional altamente cualificado cuya condición de órgano desconcentrado vendría a respaldar un relativo margen de autonomía en la gestión.

Sin embargo, la investigación, conservación, catalogación, restauración, exposición y difusión; el control técnico, conservación y promoción de los yacimientos arqueológicos; el fomento y seguimiento de los estudios científicos, etc. suman un extenso repertorio de cometidos heterogéneos y especializados cuyo cumplimiento resulta en buena medida comprometido con los limitados recursos asignados así como con determinadas rutinas administrativas ajenas a la exigencia de idoneidad y cualificación técnica que la Ley impone en el ejercicio arqueológico.

Estas cuestiones se analizarán en el marco administrativo compartido por muchos otros museos que han de desenvolverse entre la titularidad estatal y la encomienda de gestión autonómica, cultivo burocrático proclive a la intervención política en el quehacer cotidiano que complica seriamente el funcionamiento ordenado de un museo.

Palabras clave: Asturias. Museo Arqueológico. Administración Autonómica. Objetivos.

Abstract: The organization and functions that the Principado de Asturias grants to the Archaeological Museum respond, in principle, to a highly qualified institutional profile whose status as a decentralized organ would support a relative margin of autonomy in management.

However, research, cataloguing, restoration, exhibition and diffusion; the technical control, conservation and promotion of the archaeological deposits; the promotion and follow-up of the scientific studies, etc. they add an extensive digest of heterogeneous and specialized assignments which fulfillment turns out to be mostly compromised with the limited assigned

resources as well as with certain administrative routines foreign to the exigency of suitability and technical qualification that the Law imposes in the archaeological exercise.

These issues will be analysed in the administrative framework shared by many other museums that have to navigate between State-owned and charged with Regional management, bureaucratic culture prone to political meddling in the everyday activities that seriously complicates the orderly operation of a museum.

Keywords: Asturias. Archaeology. Regional Administration. Goals.

El 13 de agosto de 2015 aparecía publicado en el Boletín Oficial del Principado de Asturias el Decreto por el que se determinaba la estructura orgánica actualmente vigente para la Consejería de Educación y Cultura.

El artículo 12, en el que se desarrollan las competencias del Museo Arqueológico de Asturias, reza de la siguiente manera: «Bajo la dependencia de quien ostente la titularidad de la Dirección General de Patrimonio Cultural y con la naturaleza de órgano desconcentrado y nivel orgánico de servicio, el Museo Arqueológico de Asturias desarrollará las siguientes funciones:

a) La investigación, conservación, catalogación, restauración, exposición, difusión y puesta al servicio de investigadores y público, de las colecciones del patrimonio arqueológico que alberga, así como de las que en depósito pueda haber en otros centros fuera del museo.
b) El control técnico, conservación y promoción de los yacimientos arqueológicos de Asturias.
c) El fomento y seguimiento de los estudios y la difusión del patrimonio arqueológico asturiano, buscando el incremento de la colección del museo y la colaboración con otras instituciones.
d) Las atribuciones que le confiere el artículo 67 de la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural, relativas al descubrimiento de bienes arqueológicos».

El artículo referido establece la obligatoriedad del depósito y los plazos en que éstos han de formalizarse, las condiciones para informar y, en su caso, autorizar prórrogas, depósitos temporales externos para el estudio, así como la exhibición y conservación de bienes en otros centros o lugares abiertos al público. Por supuesto, el Museo es también responsable de tutelar el cumplimiento de las condiciones ambientales, de custodia y seguridad adecuadas en cada uno de los casos.

Así pues, la entidad que la estructura orgánica de la Administración Pública de la Comunidad Autónoma encomienda al Museo Arqueológico de Asturias responde, en principio, a un perfil institucional altamente cualificado. Y lo hace en un ámbito de la acción pública, me refiero evidentemente al patrimonio arqueológico, que se advierte en doctrina hasta tal punto

específico como para constituir el único tipo patrimonial que se identifica por el procedimiento científico de su estudio: «bienes muebles o inmuebles de carácter histórico susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica». Una definición legal que recoge la herencia del Convenio Europeo para la protección del Patrimonio Arqueológico firmado en Londres en 1969 y suscrito por España en 1975, donde se reconoce que la singularidad de estos bienes reside en la posesión de valores solo recuperables mediante la aplicación de la arqueología y, por consiguiente, restringido en sus procedimientos a personal debidamente cualificado. De esta manera, la especificidad epistemológica y la idoneidad técnica de arqueólogos y conservadores se presentan como exigencias claves en el ejercicio de la actividad arqueológica tanto en los trabajos de campo como, y muy especialmente, en el desempeño eficaz de las funciones encomendadas a nuestros museos.

Lamentablemente, la incoherencia en la atención de estos principios de orden normativo y doctrinal por parte de las Administraciones Públicas salta a la vista con el simple repaso de los recursos destinados al cumplimiento de sus competencias en el ámbito museístico: plantillas y presupuestos exiguos, perfiles técnicos no singularizados y libre designación para los cargos directivos. Baste señalar que para atender el cumplimiento de los cometidos enumerados en el caso asturiano, el cuadro técnico está integrado por cinco personas, a saber: dos arqueólogos y un puesto técnico de restauración (plazas todas ellas cubiertas en la modalidad de contrato laboral y categoría de puestos base), un ayudante de bibliotecas y la Dirección.

Sin ánimo de cargar tintas sobre estas cuestiones, ni mucho menos entrar a valorar las importantes consecuencias que cada uno de estos aspectos tiene en la deriva general del funcionamiento cotidiano, lo cierto es que es que se percibe (y creo que éste es un sentir general) una progresiva desintegración de los postulados que sustentan el concepto básico del museo moderno, en este caso, un museo arqueológico. Una institución cuyo destino último parece abocado a la condición de mero espacio expositivo, absolutamente ajeno a cualquier otra clase de las importantes labores que, como hemos visto antes, legalmente tiene atribuidas. En definitiva, un mecánico ordenador de instalaciones, empleados y visitantes cuyo éxito no parece aceptar otro parámetro, otra forma de valoración, que el número de entradas contabilizadas.

Y en este punto no cabe esquivar la crítica hacia el papel determinante que los poderes públicos han tenido en semejante deriva, una tendencia por la que el fomento, estudio y difusión del patrimonio arqueológico han ido cediendo protagonismo de manera paulatina a un ejercicio burocrático atrincherado en la coyuntura y al albur de contingencias políticas o denuncias periodísticas. Una rutina de efectos demoledores sobre cualquier estrategia a medio o largo plazo para la que, además, sus responsables encuentran confortable acomodo tanto en la normativa vigente como en una estructura administrativa colonizada por juristas y contables y peligrosamente adulterada por una intromisión política creciente, que poco a poco ahoga cualquier espacio de autonomía operativa o intelectual.

Quedan lejos los tiempos en el que el carácter extrajurídico reconocido en la naturaleza y gestión del patrimonio cultural (como doctrina cuyos principios debían emanar de otras sedes científicas) era asumido con naturalidad por los titulares y gestores de la Administración de Cultura, una administración en la que todavía no se manifestaban los vicios que habrían

de transformarla en algunas décadas, como ya hemos recordado en alguna ocasión, en una ineficaz y arbitraria entelequia burocrática[1].

En mi opinión, el cambio de tendencia, la regeneración de este tejido, hoy en proceso de necrosis avanzada, se muestra poco probable mientras no se promueva, en primer término, una profunda renovación del aparato burocrático que administra los asuntos del patrimonio cultural, y éste se adapte a los requerimientos de un campo de gestión, como el arqueológico, que exige, cada día más, como cualquier otro cometido de naturaleza técnica, una alta cualificación. El Museo Arqueológico, como el resto de departamentos integrados hace más de treinta años en la estructura orgánica de la Consejería de Cultura, a su vez recurrentemente subsumida en el organigrama oceánico de la gestión educativa, no soportan por más tiempo el cúmulo de competencias y deberes que la Ley les impone en campos tan diversos como la inspección, la conservación, la custodia, el régimen sancionador, la investigación, el fomento o la difusión de nuestro patrimonio. El funcionamiento ágil y coherente del museo pasa necesariamente por el reordenamiento de un organigrama manifiestamente obsoleto, la cualificación y reconocimiento profesional de sus cuadros y la gestión autónoma como herramientas imprescindibles si se desea corregir la idea, tan arraigada entre la ciudadanía, del museo como mero contenedor de antigüedades.

Y para modificar esa apreciación social es indispensable potenciar el estudio y la investigación en el museo y desde el museo. La investigación en la didáctica, la investigación en la conservación y, fundamentalmente la investigación del registro arqueológico, entendiendo por tal, tanto los materiales como sus yacimientos de procedencia y corpus documental asociado. Un museo arqueológico que relega esta función difícilmente podrá atender de forma digna el resto de encomiendas pues no hay didáctica de calidad, ni museografía efectiva, ni credibilidad en la difusión sin el respaldo de un discurso científico serio. Durante la celebración del Congreso me recordaba Eduardo Ramil, admirado director del Museo Arqueolóxico de Vilalba, que con frecuencia la gente se escandaliza cuando afirma que, en buena medida, las funciones esenciales de un museo podrían ser atendidas de manera satisfactoria con sus puertas cerradas.

Para finalizar, recurro al título con que fue presentada la comunicación que sirve de argumento a este artículo, «Investigación versus Administración», ¿investigación frente a gestión? o ¿investigación hacia y para la gestión? A mi juicio, para quienes trabajamos del lado de la trinchera arqueológica, del patrimonio como herramienta esencial para el estudio de la historia, no cabe otra opción que defender el conocimiento como objetivo último de nuestro trabajo y de la institución a la que servimos.

El conocimiento es el principal recurso del museo, es el catalizador de su relación con la ciudadanía y, probablemente, el mejor indicador de su rentabilidad social. El conocimiento es, o debería ser, si me permiten la licencia, la materia de la que se hacen los museos.

---

1 En este texto se recogen algunas de las reflexiones expresadas en el discurso «*Hic et nunc*: discurso en sol menor sobre el ejercicio de la Arqueología en Asturias», leído por el autor el 26 de enero de 2016 con motivo de su recepción académica como miembro numerario del Real Instituto de Estudios Asturianos.

Museos de arqueología e investigadores: ¿relaciones divergentes o de colaboración? Análisis de la situación a partir de la experiencia de Álava y Bizkaia

Museums of archaeology and researchers: divergent or collaborative relationships? Analysing the situation from the experience of Álava and Bizkaia

Jaione Agirre García[1] (jagirregarcia@araba.eus)
Museo de Arqueología de Álava-BIBAT
José Luis Ibarra Álvarez[2] (arkeologimuseoa.teknikari3@bizkaia.eus)
Arkeologi Museoa (Museo Arqueológico de Bizkaia)

Resumen: La conservación, la investigación y la difusión de sus colecciones son tres de los objetivos que deben cumplir los museos arqueológicos. Lograr esas metas de una manera satisfactoria obliga al museo a establecer diversos tipos y grados de relación con dos colectivos que también están implicados en esos campos de actuación: arqueólogos e investigadores. La relación entre ellos puede plantearse y resolverse de muy diversas maneras, según las diferentes posiciones y actitudes que adopten los actores implicados. A pesar de la convergencia de sus intereses, pueden mantenerse en ámbitos paralelos, con una relación mínima y estrictamente protocolizada. O, por el contrario, pueden buscar vías de colaboración y mutuo apoyo en la consecución de sus objetivos. Esta segunda opción es la que han adoptado, y por la que han apostado, los museos de arqueología de Álava y Bizkaia. Resumir su experiencia en ese campo es el tema principal de esta comunicación.

Palabras clave: Investigación. País Vasco. Patrimonio mueble e inmueble. Conservación. Depósito de materiales arqueológicos.

1 Técnica del Museo de Arqueología de Álava-BIBAT.
2 Técnico del Arkeologi Museoa (Museo Arqueológico de Bizkaia).

Abstract: Archaeological museums have to preserve, research and display the collections they keep in their holdings. In the way to achieve those targets satisfactorily, museums have to interact with archaeologists and researchers in different ways, because they work on the same subject. This relationship could be developed with several approaches. Although they have similar interests, they can work in parallel, only following a protocolary minimum relationship/ approach, or, on the contrary, they can collaborate and support each other to achieve their objectives. This last option is the route the Archaeological Museums of Araba and Biscay would like to promote. This work is to report that experience.

Keywords: Research. Basque Country. Heritage artefacts and sites. Conservation. Archaeological Reference Collections.

1. Museo, arqueólogos e investigadores. De la necesidad de establecer una relación por su convergencia de intereses

Los estatutos del ICOM, adoptados en su vigésimo segunda Asamblea general, celebrada en Viena el 24 de agosto de 2007, definen el museo como «una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo».

De esta definición, y a efectos de la presente comunicación, queremos resaltar tres fines concretos: conservar, exponer y difundir, por ser aquellos en los que un museo de arqueología, y especialmente cuando suma la función de centro oficial de depósito de restos arqueológicos, está obligado a interactuar con agentes externos a la propia institución: por una parte con los arqueólogos, y por otra con los investigadores en temas arqueológicos.

La distinción que hemos establecido entre los dos agentes citados es artificial y se realiza a efectos prácticos. Resulta innecesario ahondar en el hecho de que toda arqueología es, ante todo, investigación, puesto que, sin un interrogante inicial sobre el pasado, cualquier programa arqueológico carecería de sentido histórico.

Reservamos el primer término, arqueólogos, para quienes realizan una actuación arqueológica que implique la recuperación de restos materiales del pasado. Llamaremos investigadores, por el contrario, a los que trabajan sobre restos materiales que se encuentran ya depositados en los museos arqueológicos y en los centros oficiales de depósito. Estos investigadores no siempre proceden de los campos de la historia y la arqueología.

La relación que establecen los museos de arqueología con ambos agentes es de orden muy distinto. Con los arqueólogos, la relación se basa, principalmente, en aunar esfuerzos para conservar, en las mejores condiciones posibles, los restos muebles recuperados en sus proyectos, desde su extracción en el yacimiento hasta que se completa su depósito en el museo. Puesto que los restos materiales del pasado constituyen la principal materia de trabajo de la arqueología, cabe suponer que esa voluntad y esfuerzo conservacionista están implícitos

en el propio ejercicio de la disciplina arqueológica. Igualmente, la necesidad de cumplir con el nivel básico de análisis e interpretación de los restos, implica a los arqueólogos en la tarea de dotar a los conjuntos recuperados de procesos mínimos de organización para su gestión. Para esto, es requisito imprescindible procesar los restos arqueológicos, cubriendo las tareas de limpieza, siglado, empaquetado, etiquetado e inventariado.

Ante esa situación, los museos de arqueología que actúan como centros de depósito, tienden a dictar protocolos de entrega que busquen homogeneizar los criterios de procesado de materiales que manejan los arqueólogos, inspirándose para ello en unas normativas y reglamentos administrativos que apenas esbozan tales cuestiones de manera muy básica. Tales reglamentos tienden a primar los aspectos organizativos de los restos materiales para facilitar así la posterior labor del museo en la gestión y consulta de las colecciones.

La conservación de los restos materiales pasa a un segundo plano en la relación de los museos con los investigadores. Indudablemente, cuando se trabaja con restos arqueológicos este asunto de la conservación nunca debe obviarse, puesto que es labor compartida por la institución y los investigadores que la manipulación de los objetos en consulta se realice siempre de manera adecuada, sin provocarles daño alguno.

También la gestión de la colección descansa de algún modo sobre los investigadores, puesto que pueden indicar al museo lo inadecuado de determinada organización de fondos o la necesidad de reubicar piezas para una localización óptima, contribuyendo a subsanar errores de organización y beneficiando a futuras consultas.

Sin embargo, es en el resultado final de la tarea de los investigadores, tras el análisis e interpretación de los restos y la publicación de los resultados, de donde el museo extrae la contribución más valiosa de este colectivo. Aportación a la que se suman los arqueólogos, cuando publican los resultados de sus actuaciones. Porque cuanto mayor es el grado de conocimiento que se tiene de las colecciones arqueológicas, bien en su conjunto, bien de los objetos individuales, y cuanto mejor es la contextualización e interpretación histórica que se tiene de ellas, mejorarán las posibilidades del museo para exponer sus fondos de manera bien informada y para difundirlos adecuadamente entre la sociedad. Conseguir tales beneficios pasa, evidentemente, porque el objetivo de estudio e investigación que asume como propio sobre sus colecciones, se vea amplificado por la labor de los investigadores independientes, que alcanzan a penetrar en tipos de restos que suelen quedar sustraídos a las preocupaciones e intereses de los museos. Gracias a algunos investigadores, restos como la fauna, los materiales antropológicos o los paleobotánicos, suman sus informaciones al proceso de conocer cada vez mejor a las sociedades humanas del pasado y su entorno.

Desde esta perspectiva, la relación de los museos de arqueología resulta casi obligada tanto con arqueólogos, como con investigadores. En la Comunidad Autónoma del País Vasco, cuyos ejemplos centrarán más adelante nuestra atención, esa situación se produce con el Reglamento sobre materiales arqueológicos y paleontológicos, aprobado por el Decreto 341/1999, de 5 de octubre, como desarrollo normativo de la Ley 7/1990, de 3 de julio, del Patrimonio Cultural Vasco. El artículo 8 del Reglamento establece que los bienes hallados

como consecuencia de actividades arqueológicas autorizadas serán entregados en el museo territorial o en el centro designado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco: el Arkeologi Museoa (Museo Arqueológico de Bizkaia) para el territorio vizcaíno y el Museo de Arqueología de Álava-BIBAT para el alavés. Por otra parte, el artículo 17 del citado reglamento regula la puesta a disposición del público de los materiales arqueológicos y paleontológicos para labores de investigación. La normativa, sin embargo, no estipula cuales son las condiciones en las que debe prestarse el servicio, ni el talante a adoptar por los centros oficiales de depósito respecto a sus posibles usuarios.

En consecuencia, el museo disfruta de una posición administrativa de prevalencia, lo que le permite decidir el enfoque y los términos de la relación que establezca con los agentes externos antes citados, tomando o no en consideración las circunstancias en las que se desarrolla la actividad arqueológica en cada uno de sus ámbitos territoriales de influencia. Las posibilidades que se le ofrecen al museo para desarrollar esa relación no son muchas, ciertamente.

Sintetizando la problemática, cabría una primera alternativa en la que el museo decide exhibir su posición dominante en la relación, y establecer de manera unilateral una serie de protocolos de perfil cerrado, restrictivo y fuertemente normalizado en los que prima su criterio. Elegir este camino conlleva sin duda un peligro latente, porque sienta las bases para un tipo de relación que puede abocar al conflicto.

Un ejemplo de ese peligro quedó reflejado en los diarios digitales de la provincia de Cádiz, cuando en el año 2015 el Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Cádiz denunció la situación de desamparo legal, discriminación y arbitrariedad de los arqueólogos gaditanos frente al protocolo de entrega de materiales elaborado por el Museo Arqueológico Provincial.

La contestación de los arqueólogos surge de la obligación que les imponen de asumir el coste de la restauración de los objetos mal conservados, debiendo garantizar mediante un informe técnico la correcta estabilización de las piezas a largo plazo y los controles a seguir en el museo. Por otra parte, las entregas de materiales deben realizarse en un tipo de cajas normalizadas. Afrontar estos dos requisitos colocaba a los arqueólogos en una posición económica vulnerable, al repercutir sobre ellos unos costes de restauración que, en otros lugares del Estado, son asumidos por la institución que recibe los restos arqueológicos, al tiempo que los situaba en una posición discriminatoria, porque les afectaba una normativa sin paralelos en su Comunidad Autónoma. El incumplimiento de la normativa podía acarrear el rechazo de las entregas por parte del museo (Museo de Cádiz, 2014).

El conflicto se solucionó en junio de 2015, cuando las partes afectadas consensuaron un nuevo protocolo de entrega, del que se excluye la norma más contestada por los arqueólogos.

Frente a este enfoque, que encierra peligros evidentes, pero que también resulta valiente desde un punto de vista patrimonial, cabe una alternativa contraria, en la que el museo, sin perder la posición prevalente que le confiere su pertenencia a la esfera de la administración,

empatiza con la situación en la que se desenvuelven arqueólogos e investigadores, y busca ajustar a ella sus protocolos de entrega de materiales y acceso a sus instalaciones, manteniéndolos dentro de un perfil normativo bajo. Y lo hace seguramente consciente de que crear un clima de colaboración solo puede derivar en consecuencias positivas para todos los implicados en esa relación. Los arqueólogos, sin protocolos que les resulten gravosos, pueden sentirse más receptivos a las indicaciones de los museos sobre las condiciones de conservación, gestión y organización de las entregas de materiales. Los investigadores, situados en un marco que favorece, facilita y propicia el desarrollo de sus estudios, pueden mostrarse más proclives a compartir con el Museo ciertas informaciones que suelen guardar con celo y precaución. El museo, apoyado en estos aliados externos, puede cumplir con mayor facilidad algunos de sus objetivos, como la conservación, la exposición y la difusión de sus fondos.

Es en este camino de la colaboración en el que se encuentran actualmente instalados los museos arqueológicos de Álava y Bizkaia, herederos de una trayectoria que les ha orientado en ese sentido. Nuestra intención en las próximas líneas será glosar brevemente los aspectos claves de esa trayectoria. Y puesto que de ese camino, posiblemente, apenas se ha andado un trecho inicial, nuestro empeño no se quedará en la mera biografía de la andadura desarrollada hasta el momento, sino que tiene el ánimo de explorar algunas de las posibles vías en las que todavía es posible avanzar, buscando la plena colaboración con los agentes del ámbito arqueológico, de manera que se puedan ir creando espacios de complicidad y mutua confianza.

2. Los museos arqueológicos de Álava y Bizkaia, una clara apuesta por la colaboración con arqueólogos e investigadores

2.1 El Museo de Arqueología de Álava: desde el «Museo Incipiente» al futuro, pasando por el BIBAT

El Museo de Arqueología de Álava, desde su nacimiento, ha estado vinculado a la investigación, porque su misma creación fue planteada por los intelectuales de la provincia interesados en la arqueología desde fines del siglo XVIII. Fue el lugar elegido por ellos para reunir las diferentes colecciones de materiales arqueológicos que habían ido recogiendo.

Así, desde los primeros gabinetes de curiosidades creados por ilustrados de la Sociedad Bascongada de Amigos del País –destaquemos a Diego Lorenzo Prestamero, «al que cabe considerar como el primer representante de la arqueología científica en Álava por la metodología empleada en sus excavaciones y estudios» (Ortiz de Urbina, 2017: 19)–, que contenían unos pocos restos arqueológicos locales (y que en su mayoría desaparecieron durante el siglo XIX), pasando por los hallazgos arqueológicos que se enviaron a las Reales Academias de la Historia y de San Fernando en Madrid o quedaron en colecciones privadas (entre ellos: Ladislao Velasco, Fernández Arellano, los hermanos Herrán, los Apraiz, Ajuria o Jaime Verástegui), no se consiguió crear un museo hasta que, finalmente en 1911, en el Instituto Provincial y Técnico de Vitoria, lo hizo Federico Baraibar: el denominado «Museo Incipiente». Fue un logro personal con fin pedagógico, al que le dio además un soporte teórico y una guía (Baraibar, 1912). El

Museo Incipiente reunía piezas de colecciones privadas y de anteriores intentos como el de la «Academia Alavesa de Ciencias de Observación». Sin embargo, esta iniciativa se estancó.

Tras la creación de la Sociedad de Estudios Vascos, J. M. Barandiarán, E. Eguren y T. Aranzadi impulsaron una sede para la misma en la nueva Escuela de Artes y Oficios de Vitoria, donde organizaron una exposición de arqueología en 1924, apoyada por la Diputación Foral de Álava, y que se convirtió al año siguiente en una exposición permanente de objetos arqueológicos alaveses alimentada por donaciones de particulares (Eguren, Barandiarán, Verástegui, Apraiz y las colecciones del Seminario Conciliar, Hermanos Marianistas, Paúles de Murgia, etc.). Éste será el embrión del futuro Museo de Arqueología de Álava.

A finales de 1940, la Diputación Foral creará la «Casa de la Provincia» en el Palacio Augustín, y en 1941 se reúnen en ella las colecciones del Museo Incipiente y de la Sociedad de Estudios Vascos, además de los materiales que los arqueólogos entregaban. Por falta de espacio, la colección arqueológica y de armas pasó en 1966 al Palacio Gobeo-Gebara-San Juan, y en 1975 se separó de la colección de armas y nació verdaderamente el primer Museo de Arqueología de Álava (Ortiz de Urbina, 1996 y 2017). Finalmente, desde 2009, el Museo de Arqueología se instalará en el actual edificio del BIBAT.

El Antiguo Museo de Arqueología de Álava contaba con una biblioteca, el archivo de documentación arqueológica y varias pequeñas salas que podían utilizar los arqueólogos para desarrollar sus trabajos, incluyendo una zona para limpieza y secado de materiales. Estas instalaciones eran pequeñas, pero apoyaban el trabajo de los arqueólogos que quedaban al margen de las grandes empresas de arqueología y de los departamentos de la Universidad del País Vasco.

La relación inicial del Museo de Arqueología de Álava con el Instituto Alavés de Arqueología, liderado por Armando Llanos, daba continuidad a los trabajos que en la década anterior realizaron J. M. Barandiarán, Domingo Fernández Medrano (durante años al cargo de la colección de arqueología ya en Casa de Álava y luego como director del Museo) y Juan María Apelláníz, y fue seguida por la interacción con los arqueólogos independientes que utilizaban sus zonas de trabajo e investigadores que trabajaban en la biblioteca o con fondos. Todo ello tuvo diversos momentos y frutos en los años 1980 y 1990 (nuevos estudios sobre la Edad del Hierro en Álava llevados a cabo por los investigadores del Instituto, que formaba a nuevos arqueólogos con salidas a prospectar, por ejemplo, o los trabajos en regadíos que se comenzaron a hacer por iniciativa de arqueólogos como la licenciada Paquita Sáenz de Urturi).

Estos trabajos aumentaron con la Ley de Patrimonio Cultural Vasco de 7/1990, en los que el Museo seguía siendo un lugar clave, por ser quien tramitaba las autorizaciones para las actividades arqueológicas y el lugar en el que se depositaban los materiales. La falta de espacio para albergar los crecientes fondos, obligó a adquirir un almacén junto al taller de restauración fundado en 1991, y una década más tarde, tras el traslado del Servicio de Restauración, se amplió el lugar de trabajo para la investigación, dando cabida a un mayor número de usuarios de las instalaciones. Era un lugar cómodo para el trabajo, pero alejado

de la biblioteca y el archivo documental, y fuera de la red de Intranet e Internet, por lo que dificultaba las necesarias consultas cruzadas.

El Museo siguió siendo continente y referencia para el trabajo de consulta y estudio de las colecciones de la provincia para investigadores y arqueólogos, atraídos por la calidad de las colecciones y, especialmente, a raíz de su conversión en Depósito Oficial de Materiales por Orden de 20 de septiembre de 2006 de la Consejera de Cultura.

Las nuevas instalaciones en el BIBAT desde el 2009, en un edificio que reúne nuevamente los almacenes con la documentación textual y bibliográfica, trajeron comodidad y mejora en el trabajo a los investigadores principalmente. Los arqueólogos, que en las antiguas instalaciones dispusieron de espacios para procesar los materiales de sus excavaciones, aunque no reunieran las mejores condiciones, se ven privados ahora de locales para poder realizarlas, porque las fechas en las que se inauguró el nuevo Museo, ya apuntaban a los recortes por la crisis (fig. 1).

Las instalaciones son sencillas, pero permiten tener un espacio de trabajo propio a cada investigador con ocho puestos para ello (excepcionalmente, han trabajado hasta

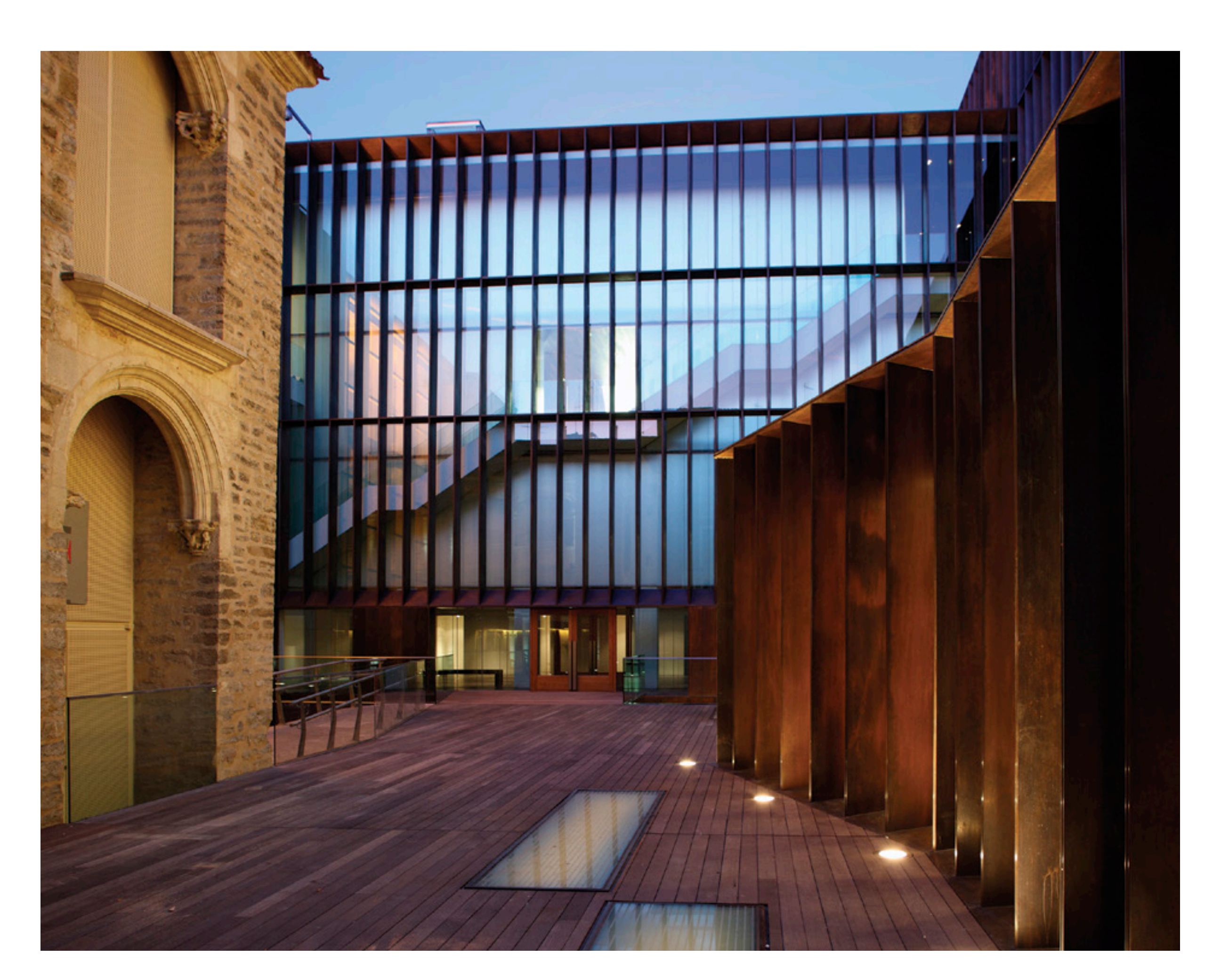


Fig. 1. Entrada al Museo de Arqueología de Álava-BIBAT. Foto: Quintas Fotógrafos; Fondo del Museo de Arqueología de Álava-Bibat.

una docena de investigadores, si era necesario y posible la organización del espacio, sin deteriorar la conservación de los materiales y la calidad y comodidad del trabajo de las personas que investigaban). Actualmente, en ellas se reúne una media de tres o cuatro investigadores al día, que han realizado su consulta mediante un protocolo establecido por el Museo. El personal del Museo prepara la consulta y concierta una cita. Si procede, puede asesorar al investigador sobre materiales inéditos, así como sobre fondos documentales o bibliográficos que le resulten desconocidos (a veces por su dispersión al ser publicados o su difícil accesibilidad, por ejemplo) (fig. 2).



Fig. 2. Sala de investigadores del BIBAT.

Las instalaciones están divididas en una sala de trabajo, que con unos discretos recursos (luces adecuadas; lupas –dos de ellas binoculares, y una de ellas se puede acoplar a una cámara de fotos–; peso digital de precisión; calibre; conformadores; mesa para dibujo y un ordenador con conexión a Internet y escáner), permite realizar estudios morfológicos y de documentación de las piezas (incluyendo la parte gráfica, mediante una sala anexa específica para la toma de fotografías). Se cuenta con una zona con grifos, para limpiezas puntuales del material, y campana extractora para trabajar con restos que suelten partículas de polvo o gases. Además, existe una sala de fotografía con trípode, pies fijos, focos especiales, caja de luz y con la posibilidad de prestarse una cámara réflex digital con macro.

En el mismo edificio se custodian los archivos con las memorias inéditas de las intervenciones, desde la ley de 7/1990 en la que la Comunidad Autónoma Vasca legisló la competencia de arqueología dentro de Cultura. Esta documentación es necesaria e imprescindible para quien quiera trabajar en los materiales que custodia el Museo, pues contiene la información de los contextos estratigráficos en los que aparecieron, y los inventarios de los mismos. Este archivo es resultado de la competencia en gestionar los permisos para actividades arqueológicas, que a nivel técnico también realiza el personal del Museo. Además de la documentación, se custodia una colección de fotografías de los materiales más significativos de los fondos y otra de imágenes históricas, relacionadas con las diversas actividades desarrolladas por el Museo desde los años 1980 (difusión, visitas técnicas, exposiciones del material, copia de las fotos realizadas por investigadores, etc.), a disposición de investigadores y usos didácticos.

El Museo consta además de una biblioteca específica en tema arqueológico, cuyo catálogo está aún pendiente de ser colgado *on line* en la plataforma de consulta de la Diputación Foral de Álava. Es una biblioteca que contiene más de 12 500 volúmenes entre monografías, catálogos y revistas relacionadas con la arqueología en general, algo de museología e historia alavesa y vasca. Hasta 2008 era la mejor biblioteca en tema arqueológico de Álava y actualmente, desde la crisis, por quedarse sin presupuesto para la compra de libros, ha sido superada en monografías por la de la Universidad del País Vasco, manteniendo las adquisiciones por medio del intercambio de publicaciones. También incluye las publicaciones de Memorias de Yacimientos Alaveses y de exposiciones, intervenciones o piezas concretas, que con los años el Museo ha ido realizando, impulsando y publicando. En ella pueden trabajar hasta unas seis personas en puestos de lectura y mesas de reuniones (fig. 3).



Fig. 3. Biblioteca del BIBAT.

El tener el almacén de depósito y el material expuesto en el mismo edificio (salvo excepciones, en el viejo almacén), tiene unas ventajas evidentes a la hora de facilitar el estudio a los investigadores que necesitan trabajar con las colecciones alavesas. Las piezas más significativas (alrededor de 1200) están repartidas en las vitrinas de las tres plantas del Museo y pueden ser consultadas y estudiadas como el resto de la colección (que consta de más de 9000 cajas estándar eurobox). Para tales consultas se utilizan los horarios en los que el Museo está cerrado al público en general, para que las dos labores del Museo no se entorpezcan, sino que sean complementarias.

Esto, unido a la posibilidad de utilizar el archivo y la biblioteca, nos permite atender de una manera bastante completa a los investigadores y arqueólogos que vienen a depositar el material y a estudiarlo, porque cuentan con recursos para contextualizar las colecciones (con sus inventarios y memorias inéditas o publicadas) y para compararlas con otras ya publicadas de otros yacimientos.

Se procura divulgar el uso de las instalaciones, por ejemplo, dando visitas especiales a estudiantes de la universidad y creando vínculos con los profesores e investigadores que ya han contactado o han venido al Museo, para llegar al máximo posible de investigadores que puedan estar interesados en estudiar nuestras colecciones.

Todo ello, junto a la gestión del patrimonio arqueológico mueble de la provincia, complementa la actividad de las tres técnicas y el técnico responsable que trabajan en el Museo, como parte del Servicio de Museos y Arqueología del Departamento de Euskera, Cultura y Deporte de Diputación Foral de Álava.

2.2 Del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao al Arkeologi Museoa: asumir un testigo, consolidar una herencia

La historia de los museos arqueológicos vizcaínos alcanza la fecha de 1917. Nuestra intención sin embargo no es retroceder hasta ese año. Preferimos dar un salto temporal hasta la década de los ochenta del siglo xx, momento en el que el museo y la arqueología ajustaron definitivamente sus trayectorias y asentaron los términos de su relación.

En esa década coinciden dos acontecimientos. Hacia 1982, el que pasó a denominarse como Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco (en adelante MAEHV), realiza importantes obras de ampliación. En la primera planta del edificio reformado se habilitaron las dependencias de la Sección de Arqueología, creada en 1980, al frente de la cual estuvo hasta 1997 don Juan María Apellániz. Su figura resultó clave en el proceso que pretendemos describir, porque aunaba las condiciones de arqueólogo, con amplia trayectoria en yacimientos prehistóricos, y de docente, como catedrático de Prehistoria de la Universidad de Deusto, y fundador, también por entonces, de la Escuela Práctica de la Arqueología del País Vasco, hoy desaparecida.

Además del depósito para los materiales arqueológicos y de una zona administrativa, dispuso la Sección de una amplia sala para uso de los investigadores, con una pared cubierta

por estantes para una pequeña biblioteca especializada, y de un laboratorio, con mesas para trabajo individual y colectivo, además de una zona para limpieza de materiales, con dos fregaderos, y un pequeño módulo de secado anexo. Las instalaciones tenían un amplio horario de apertura de jornada partida, pudiendo acudir también algunos sábados por la mañana, un horario que, década y media después, sufrió diversas restricciones.

Paralelamente, y de la mano de jóvenes recién licenciados, se produce una eclosión de inquietudes. Frente a la orientación tradicional de la arqueología vizcaína por los estudios prehistóricos, se abren nuevas vías de investigación con proyectos que exploraban la Edad del Hierro, la romanización o la Alta Edad Media. Todas esas inquietudes encontraron en las nuevas instalaciones del MAEHV, y en el talante abierto del Conservador de su Sección de Arqueología, en un momento en el que el Museo asume hasta 1988 la Conservaduría del Patrimonio Arqueológico de Bizkaia de quien dependía la administración de las subvenciones públicas para desarrollar trabajos arqueológicos, el terreno abonado para que sus iniciativas en el campo arqueológico pudieron afirmarse, desarrollarse y crecer. El Museo ofreció a esa nueva generación de arqueólogos un espacio en el que poder trabajar con los materiales obtenidos en el variado número de yacimientos abiertos por aquellos años, y donde poder reunirse con otros investigadores para intercambiar experiencias, conocimientos e ideas.

Las nuevas instalaciones suplieron de algún modo la carencia que ha existido en Bizkaia de centros académicos y culturales, o de asociacionismo privado, que actuasen como dinamizadores de la actividad investigadora en el campo arqueológico. La Universidad de Deusto, que mantuvo activo hasta mediados de los ochenta un Seminario de Arqueología, ha permanecido siempre ajena a la estructura de departamentos que resulta característica en otros centros de similar rango, responsables últimos de reunir, desarrollar y mantener el espíritu emprendedor de nuevas generaciones de investigadores. Incluso el propio Museo favoreció la investigación al financiar algunos proyectos arqueológicos (cueva de Laminak II o castro de Berreaga), al tiempo que prestaba su colaboración e instalaciones a programas subvencionados por otras instituciones y organismos públicos, una colaboración que le permitió completar la Sección de Arqueología con nuevos medios instrumentales, en concreto un microscopio y una lupa binocular.

Ese modelo de articulación de espacios y de relación entre museo y arqueólogos que había ensayado el MAEHV, pasó a ser asumido de alguna manera por la nueva dotación con la que la Diputación Foral de Bizkaia intentaba solucionar el problema de espacio que lastraba la antigua instalación museística: el Arkeologi Museoa, que fue designado centro de depósito para Bizkaia en noviembre de 2008 por la Consejería de Cultura, y abierto al público el 3 de abril de 2009 (fig. 4).

También ahora, como ya ocurriera en la Sección de Arqueología del MAEHV, designan para la Dirección del nuevo Museo a una persona con una acreditada trayectoria profesional, tanto en el campo de la investigación arqueológica, como de la gestión patrimonial, situación que le hace permeable a las circunstancias y problemáticas que afectan a los usuarios del Arkeologi Museoa.



Fig. 4. Fachada principal del Arkeologi Museoa (Museo Arqueológico de Bizkaia).

Se asume igualmente la necesidad de mitigar la carencia que todavía lastra a la arqueología vizcaína, que continúa privada de una estructura académica provincial que la acoja y la provea de la infraestructura necesaria para acometer el procesado y análisis científico de los restos arqueológicos. Una situación que se agrava con el surgimiento de la arqueología de urgencia o gestión. Porque en Bizkaia, que cuenta con un patrimonio arqueológico conocido o sospechado bastante limitado, la actividad arqueológica ha quedado frecuentemente en manos de profesionales autónomos, cuya disponibilidad económica no siempre les permite dotarse de las instalaciones necesarias donde cumplir con las obligaciones administrativas mínimas que requiere cualquier intervención arqueológica: procesado completo de restos, elaboración de inventarios y redacción de informes y memorias.

En consecuencia, el Arkeologi Museoa provee a los arqueólogos de locales capaces y bien dotados para realizar las tareas relativas al procesado de restos arqueológicos. Así, encuentran a su disposición una estancia adecuada para la limpieza de los restos culturales y otra dependencia anexa donde realizar el marcado de los objetos, su inventariado y posterior embalaje, antes de entregarlos a la institución para su depósito definitivo. En el caso de solicitarlos, el Museo facilita a los arqueólogos los contenedores normalizados que el centro utiliza para tales fines. Esos espacios que el Arkeologi presta a los arqueólogos, no solo se

destinan al procesado de los objetos culturales muebles, sino que también han sido cedidos últimamente para la flotación de sedimentos (fig. 5).

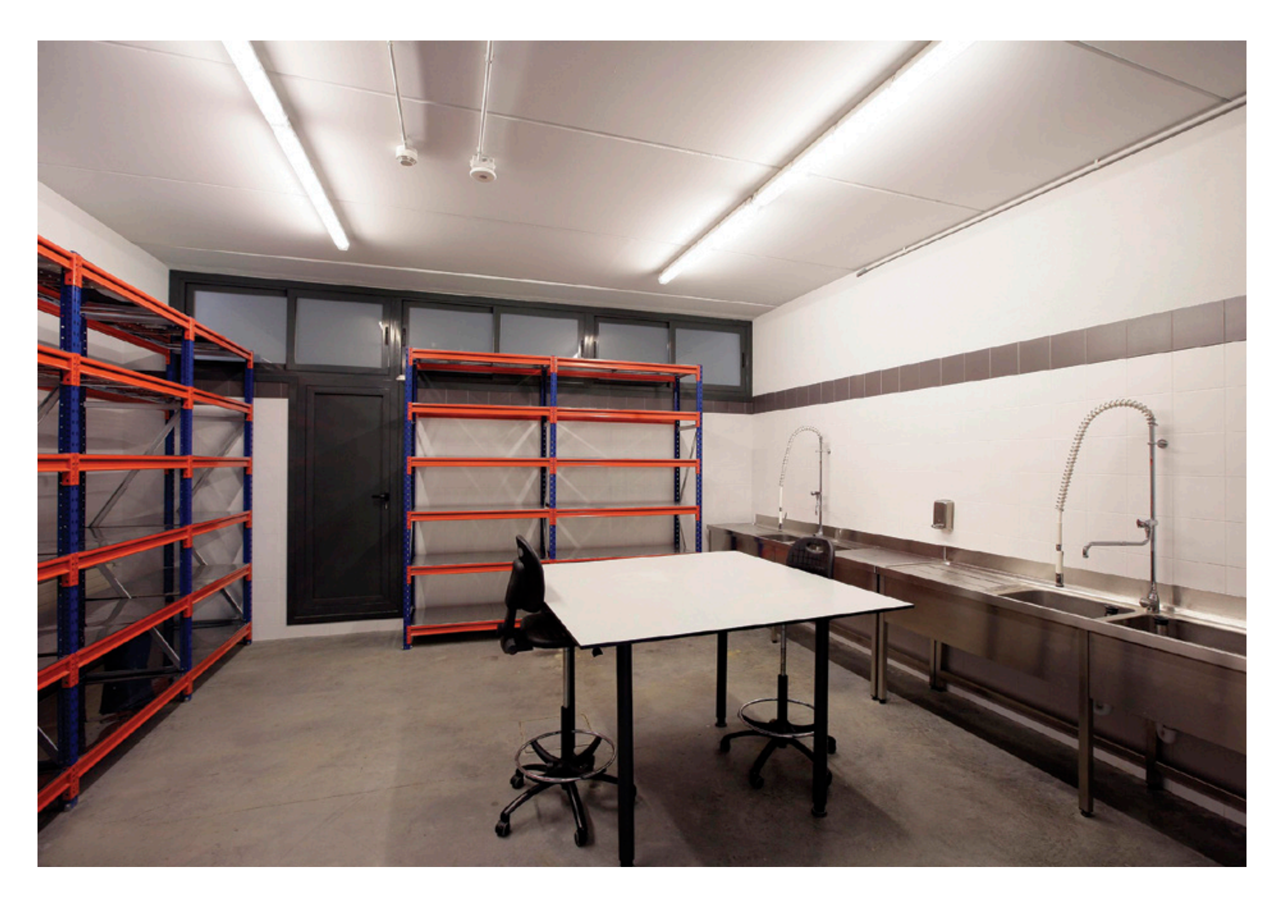


Fig. 5. Sala para la limpieza de materiales del Arkeologi Museoa.

Para el colectivo de investigadores, la oferta se concreta en una sala para trabajar con los restos materiales solicitados en consulta, que dispone de diez puestos individuales. Queda a disposición de los investigadores una lupa binocular provista de cámara para la toma de imágenes, gestionadas a través de un ordenador anexo. Cuentan también con una mesa para fotografía de objetos muebles. En caso necesario, el Museo puede facilitar al investigador determinado instrumental menudo para desarrollar su trabajo (bandejas, guantes, conformadores, calibres de plástico, peso, etc.). La instalación cuenta con dispositivo para comunicación inalámbrica (WiFi) (fig. 6).

La sala de investigación no está reservada en exclusiva para la consulta de restos arqueológicos, sino que, tomando nuevamente en consideración las circunstancias que rodean la práctica arqueológica en Bizkaia, se abre a otro tipo de usuarios. Así, encuentran cabida los arqueólogos que precisan de un espacio donde completar los documentos que les son requeridos desde la administración (propuestas de actuación, informes y memorias) o los investigadores que se hallan en situación idéntica a la hora de redactar artículos, trabajos académicos u otro tipo de publicaciones. El acceso se realiza previa acreditación del usuario como arqueólogo o investigador en temas arqueológicos.



Fig. 6. Sala de investigación del Arkeologi Museoa.

Se suma a esta oferta un espacio individualizado de biblioteca, con doce puestos de lectura. Es sin duda este espacio el que menor protagonismo cumple en la institución, toda vez que su dotación de medios bibliográficos especializados es muy escasa por el momento (2600 entradas de variado tipo y contenido), en un déficit histórico que la emparenta con la que tuvo la Sección de Arqueología del MAEHV. Sin embargo, la disponibilidad de ese espacio amplio y capaz permite ponerlo a disposición de diferentes colectivos que, implicados de algún modo en la gestión, protección o difusión del patrimonio cultural vizcaíno, carecen de instalaciones donde reunirse, o a equipos arqueológicos que se encuentran en idéntica situación cuando necesitan evaluar la marcha de sus proyectos.

La herencia que recibe el Arkeologi Museoa no se detiene en el tipo y número de sus instalaciones, también afecta al talante con el que dirección y técnicos acogen a todos sus potenciales usuarios, tratando de dar satisfacción a sus necesidades y demandas de la manera que entienden más factible, de acuerdo a sus disponibilidades. Una clara expresión de esa actitud, por ejemplo, es el amplio horario de apertura de sus instalaciones para arqueólogos e investigadores (de lunes a viernes de 9 a 19:30, de manera ininterrumpida, sumándose los sábados a la mañana siempre que así se solicite). También lo es el tipo de proyecto que anima al Museo de cara a los posibles usuarios, centrado en torno a un concepto global del término colección, que no se reduce a los restos materiales, sino que implique también a todo el aparato documental (narrativo y gráfico) que permite entenderlos y contextualizarlos.

Igualmente, el Laboratorio de Conservación-Restauración del Arkeologi Museoa queda a disposición de los arqueólogos que así lo demanden. Puesto que, a día de hoy, todavía es infrecuente la presencia de un profesional de la conservación–restauración en los proyectos arqueológicos de cualquier envergadura, el Arkeologi Museoa, con el objetivo de garantizar siempre la conservación del patrimonio arqueológico, asume el asesoramiento de campo en tales cuestiones cuando así le es requerido, o se encarga de proponer y realizar tratamientos de urgencia en aquellos materiales que no pueden esperar a ser tratados hasta el momento en el que se produzca el depósito en el Museo.

Como pincelada última a este panorama, destacar la publicación de la serie las «Guías del Arkeologi», cuyo segundo número, dedicado a los primeros habitantes de Bizkaia, marca el inicio de un proyecto que persigue poner en manos de los investigadores una herramienta útil que les permita adentrarse en el conocimiento de las colecciones arqueológicas que custodia el Museo, agrupándolas por diferentes momentos culturales.

3. Colaborar y cooperar, dos verbos a conjugar en futuro por museos, arqueólogos e investigadores

Los actuales museos arqueológicos de Álava y Bizkaia, apoyados en la tradición que heredan, han optado de manera voluntaria y decidida por establecer un tipo de relación con arqueólogos e investigadores que favorezca y prime la colaboración, por entender que es la única vía que puede resultar satisfactoria a largo plazo para todos los agentes implicados. Con tal enfoque, dictan protocolos y normativas de entrega y consulta de materiales o de uso de instalaciones de bajo perfil, en los que fijan algunos de los términos por los que ha de regirse la relación, estableciendo los límites mínimos que deben respetar cada una de las partes implicadas. Manifiesta así el Museo su intención de no hacer valer su posición administrativa prevalente y, sobre todo, de contribuir a paliar las carencias que encuentran arqueólogos e investigadores en la consecución de sus metas, favoreciendo en consecuencia su actividad. No hay que olvidar que la mayor parte de la actividad arqueológica corresponde a los denominados trabajos de gabinete.

Los museos alavés y vizcaíno tienen mucho que ofrecer todavía a esa relación. Ya se han enumerado arriba las modernas instalaciones y los medios materiales que las complementan, como ejemplo de lo que ambos museos, en el momento de renovar sus arquitecturas en fechas recientes, han decidido poner al servicio de arqueólogos e investigadores para mejorar la calidad de su experiencia en el museo. No obstante, las dotaciones podrían ser mayores, y en esa línea convendría avanzar en el futuro, buscando favorecer así un mejor y mayor conocimiento de las colecciones de restos arqueológicos. Por ejemplo, convendría invertir en ampliar la oferta de equipamientos instrumentales de microscopía de aumento, necesarios para trabajar en profundidad determinados materiales. El Arkeologi Museoa, incluso, podría comprometerse en la mejora de su biblioteca, cubriendo su actual carencia de obras de referencia básicas, al tiempo que, junto al Museo de Arqueología de Álava, exponen sus fondos en Internet ampliando sus potenciales niveles de consulta actual.

La creación de colecciones de comparación y referencia, especialmente en el campo paleontológico y antropológico, incidirán en el mismo sentido. Iniciar este camino permitirá limitar con el tiempo las solicitudes de traslado de ese tipo de fondos, eliminando así los posibles riesgos que implica cualquier movimiento de restos fuera de la propia institución. La experiencia que se ha adquirido en los últimos años en la realización de negativos (moldes) y positivos (réplicas) de restos paleontológicos en los laboratorios de restauración favorecen tales propósitos desde una perspectiva tradicional, de igual manera que el campo de la tecnología 3D puede aportar seguramente soluciones novedosas en la creación de tales colecciones.

El acceso a los fondos, por su parte, podría verse ampliamente mejorado si se dispusiera de aplicaciones informáticas que permitan una consulta libre y autónoma de las colecciones disponibles (restos materiales y documentales) por parte de sus usuarios, y que tales consultas pudieran hacerse tanto presencialmente en la propia institución, como desde plataformas virtuales, con acceso controlado por contraseña. También tendría interés el desarrollo de sistemas virtuales sobre modelos normalizados en la realización de los inventarios por parte de los arqueólogos, que fueran incorporados directamente a los instrumentos de gestión del Museo.

Evidentemente, toda propuesta que busque la accesibilidad informativa a través de Internet debería ser contemplada, no desde la óptica específica de cada institución museística o desde un ámbito geográfico particular, sino que deben buscar su inserción en redes plurales y amplias, que permitan a cualquier usuario potencial, allí donde se encuentre, el acceso a la información deseada, siempre bajo estrictos criterios de colaboración de todas las instituciones implicadas y contando con instrumentos homogéneos nacidos del consenso.

Sin embargo, gran parte de las mejoras que los museos de Álava y Bizkaia podrían añadir a sus dotaciones actuales, pasan obligatoriamente por cuestiones presupuestarias, un asunto cuya resolución queda fuera del alcance de cualquier voluntad de colaboración.

Los museos, además, podrían asumir cierta responsabilidad en los procesos formativos de arqueólogos e investigadores, puesto que la oferta académica no los cubre actualmente con suficiencia. Así, los cursos de formación permanente, luego resueltos en cuidadas publicaciones, que organiza el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid con el Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Comunicación de Madrid, son un excelente ejemplo de la importante labor que puede realizarse en ese asunto. Pero la iniciativa no debe quedarse solo en aquello que mejore la identificación y análisis de los objetos de cultura material, sino que la propuesta debería quedar amplificada, dando entrada a la formación sobre nuevas tecnologías y métodos que se incorporan al campo de la arqueología, cuyo acceso resulta en ocasiones complicado para los interesados.

En esta misma línea formativa, a los museos de arqueología de Álava y Bizkaia les quedaría aún por incidir en la difusión del tipo de conocimientos prácticos que resultan especialmente relevantes para los arqueólogos y que atañen al correcto procesado de los materiales arqueológicos mientras están en sus manos, porque a veces queda en entredicho

la propia conservación de los restos a tenor de la forma en la que, en ocasiones, se afronta el marcado, empaquetado y embalaje de los restos. En el año 2009, desde el Área de Conservación y Restauración del Arkeologi Museoa, se promovió un curso, repartido en dos jornadas, bajo el título «La conservación de materiales en excavaciones arqueológicas», en el que se abordaban algunos de estos temas. No hubo ediciones posteriores, y no se ha vuelto a insistir en esta cuestión, ni siquiera a nivel de los protocolos de entrega, que deberían verse ampliados en la línea marcada por el antiguo protocolo del Museo de Cádiz, que facilitaba a los arqueólogos una guía de referencia útil respecto a los modos correctos de marcar los objetos y respecto a los materiales que resultan o no adecuados para el etiquetado y embalaje de los restos arqueológicos. Insistir en estas cuestiones es tarea de singular relevancia para el museo, porque se encuentra comprometida la conservación de dichos restos. Cuando la transmisión de este tipo de conocimientos prácticos no está reglada, es preciso buscar vías que permitan desprenderse de los procedimientos no aconsejables y homogeneizar criterios (Ibarra, 2014).

Igualmente, los Departamentos o Talleres de Conservación-Restauración de cada museo deberían asumir como propias la realización de jornadas informativas dirigidas a los arqueólogos, para comunicarles la existencia y el correcto uso de los nuevos productos que tienen aplicación en las labores de procesado de restos arqueológicos.

Para que la relación de colaboración que persiguen mantener los museos de arqueología de Álava y Bizkaia con arqueólogos e investigadores fructifique, es necesario que se impliquen ambas partes en desarrollarla y mantenerla, si bien, el museo es seguramente quien más se vuelca y ofrece en esa relación. Cumplir los protocolos de entrega y uso de salas fijados por la institución sería el nivel mínimo de compromiso por parte de arqueólogos e investigadores, cuidando de no traspasar los límites fijados, evitando así el riesgo de actuar como si lo público fuera privado. Consultar los materiales, por otra parte, supone aceptar los criterios del museo sobre la manera y precauciones para manipular correctamente los materiales y el tipo de instrumental que conviene o no utilizar con algunos de ellos, así como asumir que es el museo el que organiza y gestiona las colecciones, y que ninguna modificación debe introducirse en los restos sin la previa consulta y consentimiento de la institución, que se mostrará posiblemente receptiva a cualquier indicación y sugerencia que suponga mejoras. Solicitar traslados fuera del museo conlleva inevitablemente una serie de requisitos administrativos que deben cumplirse con escrupuloso rigor, en especial en lo referente a los informes finales derivados del proceso, porque la información que se anote en ellos queda al amparo de la institución y protegida por los derechos de propiedad intelectual. Analizar, interpretar, contextualizar y publicar son procesos que deberían culminar con la entrega de una copia de los resultados al museo, para que se engrosen los anaqueles de su biblioteca, y tanto el museo, como otros usuarios de sus instalaciones puedan aprovecharlos con diversos fines y objetivos.

La colaboración de arqueólogos e investigadores no se cifra únicamente en el cumplimiento de los protocolos del museo. También se manifiesta en la actitud abierta que muestran cuando el museo solicita su participación en alguna de las actividades de difusión que promueve, en la aclaración de dudas sobre determinados fondos, o en la aportación de copias de la documentación arqueológica no disponible en las colecciones del museo.

Conclusiones

Hasta el momento presente, y en un balance general, el tipo de relación por la que han apostado los museos arqueológicos de Álava y Bizkaia con arqueólogos e investigadores ha dado excelentes resultados tanto en la conservación, como en la investigación o difusión de las colecciones. Los resultados de esa trayectoria son los que les animan a perseverar en esa misma línea proyectándola hacia el futuro.

La experiencia alcanzada en Álava y Bizkaia pone de relieve que los museos son lugares imprescindibles para el estudio y la investigación, y que da más sentido, si cabe, a las colecciones conservadas y custodiadas en depósito; revierte en los contenidos del museo de cara a la divulgación y procura crear un ambiente de estudio y difusión para la historia (al menos desde la metodología arqueológica), creando lazos entre los investigadores y los arqueólogos, entre los investigadores, los arqueólogos y las colecciones, y, finalmente, entre las diversas instituciones y centros a las que pertenecen o con las que se relacionan cada uno de ellos (museo, universidades, centros de investigación, sociedades de ciencias o institutos de arqueología).

Bibliografía

Arkeologi Museoa de Bizcaia (2010): *Raíces de un pueblo. Exposición permanente.* Guías del Arkeologi Museoa 1. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia-Arkeologi Museoa.

Baldeón, A. (2005): «Patrimonio y museos: El Museo de Arqueología de Álava», *Munibe (Antropologia-Arkeologia),* 57, pp. 473-484.

Baraibar, F. (1912): «Museo incipiente» [en línea], Suplemento a la *Memoria del curso de 1911 a 1912 en el Instituto General y Técnico de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz. Disponible en: <http://www.araba.eus/arabadok/doc?q=baraibar&start=14&rows=1&sort=score desc&fq=msstored_fld16&fv=Memoria&fq=mssearch_archive&fv=*&fq=media&fv=*&father=_417491_422674_422904_&recordIdentifier=4@422942>. [Consulta: 20 de noviembre de 2016].

Euskal Museoa Bilbao Museo Vasco (2002): *Bildumen gida-Guía de colecciones*. Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco. Bilbao

Ibarra Álvarez, J. L. (2014): «Algunos consejos al "modo antiguo" para el procesado de restos arqueológicos muebles (primera parte)», *Kobie–Paleantropología,* 33, pp. 129-150.

Museo de Cádiz (2014): *Protocolo de entrega de materiales arqueológicos depositados en el Museo de Cádiz*. [en línea], Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/MCA_protocolo_de_entrega_de_materiales_arqueologicos_como_deposi_2.pdf>. [Consulta: 5 de mayo de 2014],

Ortiz de urbina, C. (1996): *Historiografía: el desarrollo de la Arqueología en Alava, condicionantes y conquistas (siglos xviii y xix)*. Memorias de yacimientos alaveses n.º 2. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

– (2017): *Antecedentes e Historia del Museo de Arqueología de Álava*. Memorias de yacimientos alaveses n.º 15. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

El plan de colecciones del MAC. La gestión en un museo integrado por diferentes centros

The MAC collection plan. The management in a museum integrated by different centres

Núria Molist Capella (nmolist@gencat.cat)
Museu d'Arqueologia de Catalunya

Resumen: El Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) se creó en el año 1990 a partir de la Llei de Museus. En su primera etapa lo integraron los Museos Arqueológicos de Barcelona y Girona y los yacimientos –con sus museos monográficos– de Empúries, Olèrdola y Ullastret. Más adelante se incorporaron el Centro de Arqueología Subacuática (CASC), en 1998, el Centro *Iberia Graeca* en 2007 y el Depósito de Patrimonio Cultural (DPC) de la Generalitat en 2016. El Museu Arqueològic Nacional de Tarragona (MNAT) y destacados yacimientos han estado vinculados también al MAC. En resumen, distintas sedes cada una con sus propias colecciones surgidas de diferentes realidades y en diversos momentos históricos, colecciones que hasta ahora han sido gestionadas de forma autónoma por cada centro.

A finales del año 2014 se planteó la necesidad de disponer de un Plan de Colecciones que permitiera la gestión coordinada de todos los fondos que componen el MAC, entendiendo éstos de forma global: desde los objetos y depósitos de excavaciones arqueológicas, los archivos históricos, los fotográficos y gráficos hasta los restos *in situ*. El Plan de Colecciones del MAC nace con la intención de ser el documento normativo que facilite la gestión optimizando los recursos, definiendo las líneas de actuación en los distintos ámbitos que afecten al material depositado en el museo, es decir, la documentación, conservación preventiva, restauración –piezas, restos arqueológicos y arquitectónicos–, normas y políticas de adquisición, estudio, depósitos, préstamos o cesiones temporales.

En este corto espacio de tiempo hemos canalizado nuestros esfuerzos en diversas direcciones. Una de ellas ha sido la unificación de la gestión de las colecciones bajo una única base de datos integral, aunque manteniendo la separación por sedes. Podríamos decir que se trata de una colección de colecciones. Paralelamente al impulso en la ordenación y documentación a nivel informático y físico de los fondos, participamos en el programa piloto de homogeneización y estandarización de tesauros (adaptación del Art and Architecture Tesaurus –AAT Getty) para algunos campos básicos como el nombre de objeto, dentro de un

marco de implantación más amplio dirigido desde el Servei Tècnic de Suport a l'Inventari, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El incremento cada vez mayor del uso de las nuevas tecnologías en el campo de los museos hace imprescindible la estandarización de las bases de datos y uso de tesauros comunes. En esa misma línea tiene cabida el proyecto de digitalización 3D, presentando las más significativas piezas en plataformas web, redes sociales y en las propias salas de exposición lo cual permite la visualización y difusión de nuestro patrimonio arqueológico mueble. Este proyecto se está desarrollando junto a la red de museos arqueológicos de Catalunya, Arqueoxarxa, liderada por el MAC, con más de 80 piezas digitalizadas.

Palabras clave: Arqueología. Documentación. Digitalización. Estandarización. Modelos 3D.

Abstract: The Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) was created in 1990 integrated by the archaeological museums from Barcelona and Girona and the archaeological sites from Empúries, Olèrdola and Ullastret. Subsequently, the Centre d'Arqueologia Subaquàtica, Centre *Iberia Graeca* and Reserva de Patrimoni Arqueològic of the Generalitat have been incorporated. Each museum, site and centre has its own collections and that arising from different realities and independent management.

The MAC Collection Plan has been started with the aims of planning, optimizing resources, establish acquisitions policies, unifying criteria and coordinating the management of the several types of archives: objects, photography, historical and archaeological documents, etc. Furthermore, the Collection Plan includes the preventive conservation and archaeological items and archaeological sites restoration. The increasingly networked environment request new forms to work and new information access: our lines of work focus incorporate standards database management programs and thesaurus and make 3D models.

Keywords: Archaeology. Documentation. Standard information. 3D models.

Introducción[1]

La documentación de los fondos es una tarea imprescindible en todas las instituciones museísticas, la cual ha ido evolucionando hasta tomar en nuestros días una dimensión totalmente diferente a la de los orígenes. Un salto cualitativo y cuantitativo el cual ha sido posible gracias a la incorporación de las nuevas tecnologías que permiten nuevos métodos de documentación y una gestión global e integrada de las colecciones trabajo facilitado

---

[1] La redacción del Plan de Colecciones y este trabajo no hubieran sido posibles sin el impulso del director del MAC, Sr. Josep Manuel Rueda, de los responsables de las sedes y de sus técnicos, así como de los documentalistas externos, con los cuales luchamos día a día para mejorar la gestión de las colecciones. En 2015 iniciamos la redacción del Plan con la creación del consejo asesor. Cabe señalar que estábamos atravesando una situación difícil, por un lado la reciente incorporación a una nueva superestructura (Agència Catalana del Patrimoni Cultural) que en parte desarticula el MAC y ocasiona una pérdida de personal. Pérdida que hay que sumar a la jubilación de un buen número de técnicos conservadores en dos / tres años. Menos presupuesto, menos personal.

por las completas bases de datos relacionables así como un acceso más rápido y cómodo a la información, desde los investigadores a todo tipo de usuarios.

Alrededor de objetos, o elementos muebles, se han creado los museos y son éstos los que permiten articular su discurso expositivo y muchas de sus actividades y funciones. A pesar de eso, las colecciones no han tenido tradicionalmente la atención necesaria en cuanto a documentación, conservación preventiva, restauración y almacenaje. Tareas todas ellas de escasa visualización interna y externa, tediosa y aburrida. Situación que bien sea por desidia, falta de personal o dotación económica, ha sido lamentablemente común a muchos equipamientos. Hoy, la elaboración de un Plan de Colecciones comporta abordar no solo los objetos museísticos sino también fondos de distinta naturaleza que se interrelacionan con ellos, como los fotográficos y gráficos, los archivos históricos, etc., además de otros múltiples aspectos.

El Plan de Colecciones del MAC nace con la intención de ser el documento normativo que facilite la gestión optimizando los recursos, definiendo las líneas de actuación en distintos ámbitos que afecten al material depositado en el museo, es decir, la documentación, conservación preventiva, restauración –objetos, restos arqueológicos y arquitectónicos–, normas y políticas de adquisición, estudio, depósitos, préstamos o cesiones temporales. Una de las características del Plan de Colecciones del MAC es su singularidad en cuanto al número de centros, puesto que no atañe a un solo museo sino a una institución con diferentes sedes de distinta tipología, todos ellos teniendo como aglutinador la arqueología. El MAC se compone de distintos centros, como veremos más adelante, cada uno con sus propias colecciones gestionadas autónomamente. Si bien el Plan de Colecciones se ha planteado de una forma global en cuanto a sedes y fondos, a causa del espacio disponible en este trabajo nos centraremos en los fondos muebles, el estado actual, problemáticas y líneas de trabajo futuras.

La historia de la documentación pasa sin duda por las primeras fichas papel de finales del siglo XIX hasta la informatización actual. Un primer intento de establecer las bases para la digitalización de las fichas en formato papel con los datos del registro de objetos para todo el MAC se realizó en 1998-1999, adoptando una simple ficha en programario *FileMaker*. Los inicios de la digitalización de los museos en los años 1980 fueron inseguros, abriéndose numerosas vías que a menudo resultaron fallidas. La Generalitat implanto el sistema DAC (Documentació Assistida de les Col·leccions), un programa de desarrollo interno surgido durante los primeros años de la década de 1990 y que sólo el MAC Girona adoptó dentro del MAC. A partir del año 2014 el MAC volcó sus distintas bases de datos a *MuseumPlus*, un sistema integrado comercial implantado por la Generalitat de Catalunya a partir de 2004 como estándar para la documentación integral de las colecciones de los museos, sustituto del mencionado DAC y que actualmente es utilizado por unos 900 museos en todo el mundo.

El Plan de Colecciones del MAC se estructura en diferentes capítulos. En los iniciales se expresan los objetivos, se evalúan los diferentes museos y centros que componen el MAC y se analizan los distintos tipos de fondos. Los siguientes apartados contienen las propuestas específicas en cuanto a gestión de las reservas, la conservación preventiva y la

restauración (mueble e inmueble) y la política de colecciones (incremento, visualización…). Finalmente, se evalúan los recursos humanos y económicos así como la planificación para el desarrollo del plan.

Objetivos del plan de colecciones del MAC

El Plan tiene como objetivo la gestión coordinada de todos los fondos, entendiendo éstos de forma global, desde los objetos museográficos y los depósitos de excavaciones arqueológicas hasta los documentales con distintos soportes, formatos y orígenes (los archivos históricos y administrativos, fotográficos y gráficos, bibliográficos) y, finalmente, los restos arqueológicos *in situ*. Paralelamente a este paso de cambio de sistema digital se empezó a redactar el Plan de Colecciones, que ha de ser una herramienta irrenunciable para el MAC.

La diversidad de centros y colecciones hace imprescindible la coordinación y la homogeneización de criterios comunes, como son la redacción de protocolos, la estandarización de procesos e informes, o, en la automatización, el uso de tesauros únicos, la gestión de exposiciones, etc. Todo ello comportará la optimización de los recursos y un incremento en la eficacia de la gestión, objetivos que tienen como finalidad el control de la colección, la óptica conservación y la máxima difusión para nuestro patrimonio arqueológico.

El MAC. Sedes y formación de las diferentes colecciones

El Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC) fue creado por la disposición de Ley 17/1990 de Museus de Catalunya teniendo como misión la conservación, investigación y promoción de los materiales arqueológicos que dan testimonio de la historia desde la prehistoria hasta la época medieval. El MAC es un museo nacional conformado inicialmente por diversos museos y yacimientos arqueológicos propiedad de la Generalitat de Catalunya a los que se han sumado (y también desgajado) otros centros y yacimientos a lo largo de estos años. Actualmente el MAC forma parte de la Agència Catalana del Patrimoni Cultural desde el año 2014, nueva estructura que supuso la reorganización del MAC y comportó notables cambios en la gestión.

Actualmente el MAC lo componen los museos arqueológicos de Barcelona y Girona, la ciudad griega y romana de Empúries, el conjunto histórico de Olérdola, el yacimiento ibérico de Ullastret, el Centre d'Arqueologia Subaquática (CASC), el centro *Iberia Graeca* y el Depósito de Patrimonio Cultural de la Generalitat (DPC), en Cervera. En el Plan de Colecciones se incorporó el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, de propiedad estatal pero con la gestión transferida a la Generalitat.

Cada una de las sedes del MAC tiene distintas, propias y específicas características, cosa que confiere singularidad al Plan de Colecciones a la vez que enorme complejidad. Estamos hablando no solo de museos con un largo recorrido, con colecciones iniciadas en el siglo XIX de origen estatal, provincial o municipal, sino también de yacimientos arqueológicos con sus museos monográficos y centros con o sin gestión de fondos. La gestión del DPC en Cervera

ha añadido dificultad, si cabe, a todo este entramado de sedes. En general el panorama anterior al Plan muestra una diversidad de sistemas y criterios de documentación del registro, usos de tesauros y terminologías propios, grados diversos de digitalización, deficiencias en la documentación textual y gráfica, problemas con la numeración, falta de inventario de las excavaciones antiguas… todo ello sin estar interrelacionado con el de colecciones y documentos. Veamos a continuación las características de la formación de las colecciones y la situación actual de éstas en los distintos centros en cuanto a sus fondos.

El Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona

El MAC Barcelona fue inaugurado en su actual sede de Montjuïc en el año 1935, conformado por colecciones procedentes de la recuperación que desde el segundo cuarto del siglo XIX realizaron instituciones como la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona o la Comisión Provincial de Monumentos. La primeras colecciones ingresaron en el Museu Provincial d'Antiguitats, creado el año 1879 por el Estado e inaugurado en 1880 en la Capilla de Santa Àgata[2]. En 1882 se crearon, por iniciativa municipal, diversas instalaciones museísticas en el Parc de la Ciutadella, entre ellas el Museu Martorell d'Arqueologia i Ciències Naturals reuniendo las colecciones de prehistória Martorell y Peña, la donación de los hermanos Siret y otras. En 1891 abren el Museu Municipal de Belles Arts y el Museu de Reproduccions Arqueológiques, también municipales. En 1902 quedan instaladas en el Parc de la Ciutadella las colecciones y reproducciones arqueológicas y, en 1907, se crea la Junta de Museus, un organismo que será esencial en la gestión, documentación e incremento de los fondos. Finalmente, en el año 1915 se inauguró el complejo denominado Museus d'Art i d'Arqueologia de Barcelona. No podemos dejar de destacar la labor llevada a cabo por el Servei d'Investigacions Arqueològiques de l'Institut d'Estudis Catalans dirigido desde 1915 por Pere Bosch Gimpera y su impacto en la arqueología catalana y española[3].

En el año 1932 se unifican las colecciones arqueológicas de Santa Àgata y de la Ciutadella, gracias a la Junta de Museus de Barcelona, hasta que en 1935 se trasladan al nuevo museo impulsado por Bosch Gimpera, donde aún permanecen[4]. A estos fondos se añadieron el material reunido por la Junta de Museus y el recuperado en las excavaciones arqueológicas y algunos fondos privados. Durante la Guerra Civil, algunas piezas como la escultura del dios Esculapio de Empúries, sufrieron un breve exilio junto a otras obras de arte. Finalizada la Guerra, el Museo Arqueológico de Barcelona, dirigido ahora por Martín Almagro Basch, incrementó los fondos gracias a las excavaciones propias, compras y donaciones. A partir de 1982 los ingresos de material han sido escasos.

La documentación de los distintos fondos (objetos, imágenes…) arrastra problemas prácticamente desde el inicio, como la mayoría de equipamientos con complejas trayectorias

---

2 El primer catálogo fue realizado por A. Elías de Molins, publicado en 1888. Más adelante, 1902, C. de Bofarull publica el catálogo de la exposición de Arte Antiguo.

3 Para este período histórico ver Boronat, 1999, y March, 2011 sobre los museos de Arte y Arqueologia de Barcelona durante la dictadura de Primo de Rivera.

4 Ver VV. AA., 2010.

como la que hemos descrito más arriba. Con los años, y por distintas causas, algunos problemas se han incrementado debido a una deficiente gestión. Por ejemplo, el registro de objetos contiene series de números duplicados o triplicados, a la par que miles números presuntamente «vacíos». Mientras que de los yacimientos y el material extraído en las campañas arqueológicas no figuraba en relación alguna hasta época reciente, un exceso de celo llevó pocos años atrás a incorporar indiscriminadamente al registro cada uno de los fragmentos recuperados en dichas excavaciones. El resultado provoca distorsión y un incremento desmesurado e inadecuado de los fondos. Por no hablar del coste económico, el cual hubiera estado mucho mejor invertido en documentar las piezas completas pendientes. Situación parecida de falta de clasificación se ha arrastrado en los fondos fotográficos, gráficos y archivo histórico. No obstante, hay que hacer hincapié en que desde 2002, con mayor o menor dotación de personal o acierto, se ha hecho un esfuerzo considerable en la documentación (localización, fotografía, digitalización, correcto almacenamiento y conservación preventiva…) especialmente del fondo arqueológico y del archivo fotográfico. En los últimos 15 años han sido dados de alta casi 18000 objetos / fragmentos y yacimientos (fig. 1).



Fig. 1. MAC-Barcelona. Sala «pompeyana» con parte de la colección de vidrio antiguo. Foto: J. Casanova (Arqueoxarxa / MAC).

El Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona

La sede de Girona del MAC concentra los materiales arqueológicos hallados en las excavaciones de diversos yacimientos de las comarcas de Girona, desde la prehistoria hasta la Antigüedad Tardía. Éste es uno de los museos más antiguos de Catalunya, teniendo su origen en el Museu Provincial d'Antiguitats i Belles Arts fundado el 1846 por la Comisión Provincial de Monumentos, el cual fue instalado en el antiguo convent dels Caputxins (actual sede del Museu d'Història de Girona). En 1857 los fondos se trasladaron al claustro del monasterio románico de Sant Pere de Galligants, siendo inaugurado en 1870, donde ha permanecido desde entonces. En 1936 el Museo, hasta este momento gestionado por la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic, fue incorporado al Servei d'Excavacions i Arqueologia de Catalunya. Se reabre en 1939 una vez finalizada la Guerra Civil bajo el nombre de Museo Arqueológico Provincial de Gerona. En 1979 se segrega la colección de arte y la de época medieval a causa de la creación del Museu d'Art de Girona.

El actual Museo ocupa la iglesia, el claustro y el denominado sobreclaustro, un añadido del siglo xix. En 1992 entra a formar parte del Museu d'Arqueologia de Catalunya después del traspaso de la Diputación a la Generalitat. Se crea un centro de gestión y reserva fuera del monasterio, en Pedret. Los primeros materiales arqueológicos procedían tanto de las excavaciones de Empúries que aquel año había iniciado la Comissió de Monuments, como de material de la ciudad romana y medieval de Girona (esencialmente epigráfico) así como de donaciones y compras. Las colecciones del MAC Girona están compuestas por materiales de la propia ciudad y de su provincia, además de las piezas museables procedentes de las intervenciones subacuáticas del CASC. En el mismo edificio de Pedret se halla el Servei d'Atenció als Museus (SAM Girona) el cual reúne los depósitos definitivos de parte de las excavaciones arqueológicas de la provincia.

Como en el caso del MAC Barcelona, la documentación de los fondos es desigual e insuficiente. Solo el registro de objetos arrastra deficiencias que proceden tanto de un mal planteamiento de las altas en su momento (todos los materiales recogidos en una excavación, por ejemplo, ocasionando un número de registros elevadísimo) como las distintas fases de realización de fichas papel o el cambio consecutivo de al menos tres programas informáticos distintos. El resultado actual es un bajo porcentaje del fondo digitalizado (fig. 2).

El Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries

Los restos arqueológicos de la ciudad griega y romana de *Emporion / Emporiae* se hallan en el municipio de l'Escala (Alt Empordà, Girona). Las primeras excavaciones se llevaron a cabo a mediados del siglo xix pero no fue hasta 1908 que se iniciaron las campañas sistemáticas de excavación promovidas por la Junta de Museus de Barcelona, creada el año 1907 a iniciativa del arquitecto Josep Puig i Cadafalch, las cuales han continuado prácticamente sin interrupciones hasta nuestros días. Después de la Guerra Civil el yacimiento pasó a ser gestionado por la Diputación de Barcelona a través del Museo



Fig. 2. MAC-Girona. Sala dedicada al Paleolítico, monasterio de Sant Pere de Galligants. Foto: J. Casanova (Arqueoxarxa / MAC).

Arqueológico de Barcelona[5]. En 1995 se traspasa a la Generalitat de Catalunya y entra a formar parte del MAC.

Los materiales hallados en Empúries se encuentran dispersos por distintos museos y colecciones particulares, entre ellos otras sedes del MAC, el Museu Episcopal de Vic, el Museu de Prehistòria de València o el Gabinet Numismàtic de Catalunya (MNAC), entre otros. A principios de siglo XX las piezas más significativas, como la estatua del Dios Esculapio o *Asclepio*, ingresaron en las colecciones primero del Museu d'Arts Decoratives i d'Arqueologia y posteriormente en el Museu Arqueològic de Barcelona. En 1917 se inaugura el primer museo monográfico, cosa que supuso la retención de parte de los materiales de las excavaciones y la exposición en el mismo yacimiento. Desde Barcelona se han retornado a Empúries elementos destacados (Esculapio, en 2008) y otros fondos (ajuar de la tumba 35 de la necrópolis Bonjoan, 1992). Todos los materiales extraídos de las excavaciones quedan depositados en el propio equipamiento, que cuenta con un nuevo espacio de reserva de 750 m² inaugurado en 2011.

En cuanto a la documentación de los materiales museables, Empúries ha migrado a finales de 2016 los datos en *FileMaker* a *MuseumPlus*. La experiencia de la migración previa hecha por las otras sedes del MAC ha permitido solucionar con anterioridad algunos problemas detectados (acrónimos, tesauros…). Los objetivos son por un lado completar la información de cada ficha y por otro la incorporación o alta del fondo aún pendiente. Como el resto de yacimientos, el fondo de materiales procedentes de las excavaciones modernas sigue un inventario propio en parte informatizado. La sistematización de la ordenación de

5 Aquilué *et alli*, 2008.

otros tipos de documentación (fotográfica, gráfica y la relacionada con las excavaciones…) es aún tarea pendiente (fig. 3).



Fig. 3. MAC-Empúries. Sala del museo monográfico del yacimiento. Foto: J. Casanova (Arqueoxarxa / MAC).

El Museu d’Arqueologia de Catalunya-Olèrdola

Sant Miquel d’Olèrdola (Olèrdola, Alt Penedès, Barcelona) es un yacimiento ocupado desde la prehistoria hasta época moderna (asentamientos del Calcolítico e inicio de la Edad del Bronce, poblado de la Edad del Hierro inicial, *oppidum* ibérico, fortificación romano republicana, ciudad altomedieval, continuidad de la iglesia parroquial y necrópolis de Sant Miquel hasta el siglo XX). Las primeras excavaciones se realizan en la segunda mitad del siglo XIX y las intervenciones han sido discontinuas hasta los años ochenta del siglo XX. A partir de este momento se han regularizado, bien en función de proyectos de restauración y/o de investigación. En 1963 la Diputación de Barcelona adquirió la finca y en 1971 se abrió el recinto al público, después de reformas en la iglesia principal y la construcción de un nuevo edificio para albergar el museo monográfico. Desde 1995 el conjunto histórico de Olèrdola es una de las sedes del MAC[6].



Fig. 4. MAC-Olèrdola. Sala del museo monográfico del yacimiento. Foto: J. Casanova (Arqueoxarxa / MAC).

La colección del MAC-Olèrdola está formada por el material recuperado a partir de las excavaciones de 1983 y de piezas recogidas puntalmente en las restauraciones de los años setenta. El depósito se halla en el MAC-Barcelona, manteniendo una colección con numeración propia, mientras que en el centro de interpretación se muestran algunas de las piezas más relevantes de las distintas fases cronológicas. Desconocemos la ubicación, si se ha conservado, del material procedente de trabajos anteriores. La documentación del registro está completa y digitalizada en *MuseumPlus*[7]. Al millar de piezas dadas de alta se añaden anualmente las museables recuperadas de las excavaciones. Así mismo están digitalizadas y documentadas las imágenes del archivo fotográfico (más de 31 000 fotografías), las planimetrías, inventarios (cerca de 4 000 000 restos), etc. (fig. 4).

6 Molist, 1998.
7 Olèrdola fue el primer Museo de la Diputación de Barcelona en estar informatizado en el año 1984 (154 entradas).

El Museu d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret

La ciudad ibérica de Ullastret (Ullastret, Baix Empordà, Girona) es la más extensa y mejor conocida de Catalunya, ocupada de forma continua desde fines del siglo VI hasta el inicio del siglo II a. C. Lo conforman el núcleo principal del Puig de Sant Andreu y, a 500 m al nordeste, el poblado de Illa d'en Reixac, coetáneo y con el cual constituyeron una única comunidad. La necrópolis de Puig de Serra completa el conjunto. La primera noticia sobre el yacimiento ibérico (Puig de Sant Andreu) es del año 1931, aunque con anterioridad ya se habían recogido algunos materiales arqueológicos. Hasta 1947 no se produjo la primera excavación, si bien en 1932 se había realizado la topografía y la primera publicación científica. Las campañas anuales se iniciaron en 1952 y continúan hasta nuestros días. A principios de los años sesenta se descubrió Illa d'en Reixach, mientras que la necrópolis de Puig de Serra lo fue en 1982.

El museo monográfico muestra los objetos más destacados recuperados de las intervenciones arqueológicas en el Puig de Sant Andreu, Illa d'en Reixach i Puig de Serra, destacando distintos cráneos enclavados. Inaugurado en 1961, fue reformado totalmente en 1996[8]. En el mismo edificio se halla la reserva con los materiales de las excavaciones, así como también se conserva la documentación relativa a las intervenciones. Actualmente la colección la componen más de 4000 mil piezas, introducidas en *MuseumPlus* (fig. 5).



Fig. 5. MAC-Ullastret. Sala del museo monográfico del yacimiento. Foto: J. Casanova (Arqueoxarxa / MAC).

---

8 MARTÍN, 2001-2002.

El Depósito de Patrimonio Cultural en Cervera

La necesidad de un espacio para albergar los depósitos arqueológicos procedentes de las excavaciones realizadas a partir de la década de 1980 y que no habían podido ser depositados de forma permanente por distintas razones, era una larga reivindicación por parte del Servei d'Arqueologia i Paleontologia de la Generalitat de Catalunya. La nueva instalación situada en una nave industrial en Cervera (la Segarra, Lleida) para tal fin ha entrado en funcionamiento en el año 2016, con la incorporación de 2353 cajas de 222 intervenciones arqueológicas procedentes del SAM Girona más los nuevos depósitos. Estos últimos están siendo dados de alta en *MuseumPlus*, esperando en un futuro proceder a la separación de materiales museables con numeración propia. Se trata de un espacio de 5000 m² con unos 60 000 m lineales de estanterías que están siendo ocupados por materiales arqueológicos y paleontológicos[9]. Dispone de un espacio destinado a la consulta de materiales y, en un futuro, un taller de restauración para grandes materiales y otro taller para materiales de tamaño pequeño y medio, además de una cámara climatizada para el almacenamiento objetos de metal (fig. 6).



Fig. 6. DPC Cervera. Preparación de la reserva antes de la llegada de los primeros depósitos. Foto: N. Molist (MAC).

El Museu d'Arqueologia de Catalunya-CASC

La Generalitat de Catalunya creó en el año 1992 el Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (CASC) para hacer frente a la problemática del expolio de los yacimientos subacuáticos, teniendo su origen en el Patronat d'Excavacions Arqueològiques Submarines de

---

9 El DPC es compartido con el Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica (MNACTEC), que dispone de otros 5000 m².

la provincia de Girona, creado por Orden Ministerial en 1972. En 1998 se incorporó al MAC. Mantiene el inventario del patrimonio subacuático de Catalunya y se ubica en el edificio de Pedret, Girona, donde dispone de un equipado laboratorio de restauración especializado en materia orgánica. El material procedente de sus excavaciones se deposita en los almacenes del CASC de Pedret, mientras que las piezas museables son dadas de alta con número de registro del MAC Girona pero gestionadas aparte (base de datos en *Acces*). En el momento de redactar este trabajo estamos preparando la migración de la información a *MuseumPlus*.

Centre *Iberia Graeca*

Este organismo fue creado en 2007 por el Ministerio de Cultura del Estado español –a través del Museo Arqueológico Nacional– y la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya –a través del Museu d'Arqueologia de Catalunya– (BOE 56 de 6-3-2007). Se encarga de desarrollar proyectos de investigación, documentación, conservación y difusión del patrimonio griego de la península ibérica. Actualmente tiene su sede en Sant Martí d'Empúries (L'Escala, Alt Empordà, Girona)[10].

Uno de los objetivos del centro es la recopilación de toda la información proporcionada por la arqueología sobre la cultura material griega y ponerla a disposición de los historiadores del mundo antiguo a través de una base documental consultable online (www.iberiagraeca.org). No dispone, por lo tanto, de colecciones propias. En estos momentos se hallan en la base de datos materiales de 115 museos e instituciones. El número de fichas a mediados de 2015 era de 5212 correspondientes a 327 yacimientos y con un soporte gráfico de 6203 imágenes.

La evaluación de las colecciones del MAC

La primera premisa para la elaboración del Plan de Colecciones del MAC fue la evaluación de la situación de cada una de sedes en referencia a sus fondos tanto para poder conocer de forma específica como en su globalidad el estado de la cuestión.

Los objetos museográficos

El fondo de piezas museológicas es el que por el momento está más definido en cuanto a volumen y características. El MAC atesora un número de objetos que se situaría alrededor de las 150 000/170 000 piezas, más unos 2000 depósitos de intervenciones (yacimientos arqueológicos y/o campañas de excavación) contabilizados hasta el momento[11]. No resulta sencillo establecer el volumen global de la colección puesto que las variables son muchas: la seriación del número de registro contiene notables vacíos (miles de números) fruto del sistema de inventario de décadas pasadas, a la vez que generó duplicados. Por otro lado, tenemos una parte de los fondos pendientes de inventario (entre el 10 y el 30 % dependiendo de

10 Aquilué, y Cabrera, 2012.
11 Cabría sumar la colección del Museu Arqueològic Nacional de Tarragona (MNAT), con un volumen de 52 500 objetos, solo en parte digitalizados.

los centros, aunque alguno está completo) y por otro los miles de números ocupados, como ya se ha comentado, por fragmentos irrelevantes que distorsionan notablemente la colección. Esta problemática descrita atañe especialmente a las colecciones de los dos museos, Barcelona y Girona.

A pesar del panorama, nos estamos aproximando a unos datos cada vez más fiables de la colección museográfica documentada, mientras que se avanza en el inventario de los objetos pendientes. Barcelona tiene en estos momentos más de 50 000 piezas (todas digitalizadas); Girona más de 72 000 (8000 digitalizadas); Empúries, más de 10 000; Olèrdola, más de 1000 y Ullastret, cerca de 5000 (las tres digitalizadas) (fig. 7).

El material arqueológico procedente de las intervenciones. Archivos arqueológicos

Los museos arqueológicos acostumbran a ser depositarios de los materiales procedentes de intervenciones arqueológicas que se han llevado a cabo dentro de su ámbito de acción territorial. La gestión de estos materiales (generalmente gran cantidad de restos arqueológicos de toda condición, medida y materia) suele ser dificultosa y problemática, más si estamos hablando de excavaciones antiguas, a menudo con escasa información. No olvidemos que en muchos casos estos conjuntos suponen la mayor parte de las consultas de los fondos de los museos de arqueología y una fuente de datos importante para la investigación. Estos bienes, especialmente los de intervenciones realizadas en los últimos decenios, van (deben) ir acompañados de la documentación correspondiente tipo memorias, inventario y otros datos digitales, planimetrías, fotografías… incluso documentación oficial (permisos) y de carácter económico (contratos, facturas). Se hace imprescindible la organización y gestión a modo de un archivo, por lo que últimamente para estos depósitos o reservas va imponiéndose poco a poco la denominación de «archivos arqueológicos». Esa denominación surgida en Gran Bretaña a finales de los años 1990 responde a la necesidad de gestión de estos depósitos hasta conseguir un triple objetivo: el depósito de materiales y documentación sea estable, ordenado y accesible[12].

A pesar de que en Catalunya existe una propuesta de incorporación al registro de museos de los depósitos arqueológicos realizada en 1988, su aplicación ha sido limitada[13]. Los centros del MAC no escapan a esta realidad, solo Olèrdola, más recientemente Barcelona y obviamente el DPC en Cervera ha incorporado al registro los yacimientos y/o campañas de excavación y, en la medida de lo posible y paulatinamente, la documentación asociada. Cada uno de ellos responde a una realidad distinta. Olèrdola es un único yacimiento con múltiples campañas de intervención (38); Barcelona tiene depositadas intervenciones desde inicios del siglo XX hasta inicios de 1980, con pocos depósitos posteriores (967); en el DPC, todos los depósitos son a partir de 1980 (262). Este es el camino a seguir para el resto de sedes.

---

12 Ver Brown, 2011 y Edwards, 2013.

13 La propuesta de Alcalde *et alii*, 1988, redactada bajo las directrices del Servei de Museus, disponía la individualización de cada intervención / campaña en un yacimiento a través de un número propio en el registro general de objetos. A su vez, cada pieza musealizable seguiría dándose de alta en el mismo registro. Orfila (2006) pone como referente los almacenes del Servicio de Arqueología de Dresde, organizados como un archivo.

La digitalización juega a favor de este sistema, compatible con el programario *MuseumPlus*, puesto que incorpora una categoría específica («intervención arqueológica», como lo son «arqueología», «numismática», «arte», etc.), facilitando la gestión de todo este grupo de material al mismo nivel que lo están los objetos (consultas, topográfico…) añadiendo información complementaria (directores de la intervención, tipo de yacimiento, coordenadas…) así como la posibilidad de asociar y visualizar la documentación digitalizada en cualquier formato digital (memorias, permisos, fotografías, planos, artículos científicos…)[14].



Fig. 7. MAC-Barcelona. Reserva 1. Parte de la reserva pendiente de reforma. Foto: N. Molist (MAC).

Otros fondos del MAC. Archivo histórico, fotografía, planimetría, memorias administrativas…

La dificultad para caracterizar el resto de fondos relacionados tanto con las intervenciones arqueológicas como con las colecciones es mayor, puesto que los inventarios de fotografía, planimetría, documentación histórica y administrativa etc. son escasos y en su mayoría no digitalizados por lo que respecta a los anteriores a la era digital. La problemática, como ya hemos visto anteriormente, es ligeramente distinta para los dos museos arqueológicos que para los yacimientos, aunque lo único común y destacable sería precisamente la heterogeneidad y la falta de sistematización. En los primeros, los museos, los fondos pueden remontar a mediados del siglo XIX y son diversos cuanto a contenido. Es decir, por ejemplo, las imágenes pueden ser no solo de piezas o salas del actual o de anteriores sedes, sino también de muchos otros museos o yacimientos, puesto que era una especie de colección de referencia. Esto lo vemos claramente en el Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona donde se ha ya iniciado el proceso de digitalización, identificación y adecuada conservación del fondo fotográfico, que cuenta con miles de imágenes en distintos formatos, faltando, no obstante, su inclusión en la base de datos relacional que facilite la difusión y el acceso al mismo[15]. Cabe señalar la participación en el proyecto Europeana Photography, el cual reúne en un portal *on line* fotografías procedentes de los más prestigiosos archivos, bibliotecas y museos de la Unión Europea[16].

---

14 Como eslabón final del proceso habría que interrelacionar la información digital que de cada intervención dispone el Servei d'Arqueologia i Paleotologia (PINTER y otras bases)

15 En los últimos años se avanzado de forma extraordinaria la preocupación por los archivos fotográficos antiguos, desde su conservación preventiva a la divulgación. Las publicaciones sobre esta temática han sido numerosas. Entre otras recomendamos RIEGO *et alii*, 1997 y BOADAS *et alii* 2001.

16 Disponibles 1675 imágenes de piezas, tanto pertenecientes al mismo MAC-Barcelona como a otros museos y colecciones. Consultable en: <http://www.europeana.eu/portal/en/search?f%5BDATA_PROVIDER%5D%5B%5D=Generalitat+de+Catalunya.+Museu+d%27Arqueologia+de+Catalunya>.

Por lo que respecta a los yacimientos sede, los fondos se componen básicamente, aunque no exclusivamente, de imágenes, planimetrías, etc. relacionados con cada sitio. Sin duda de menor problemática a la hora de identificar, no por eso requieren una ordenación menos estandarizada que permita la gestión actual y futura. Un fondo que se incrementa constantemente debido a las intervenciones arqueológicas, restauraciones, actividades, etc.

En el DPC en Cervera tenemos la ventaja de partir de cero con lo cual podemos organizar la totalidad del archivo de forma estable y ordenada.

Propuestas, prioridades y acciones

Programa de documentación y catalogación de la colección del MAC

El breve repaso a la situación actual nos permite detectar las problemáticas, definir las actuaciones y establecer las prioridades. En general, los distintos fondos del MAC adolecen de similares deficiencias. A grandes rasgos, éstas son la falta de ordenación, de digitalización de la información y de difusión. Una tarea ingente que a menudo significa hacer «excavaciones arqueológicas» en los distintos archivos. Las actuaciones se encaminan a modificar la situación, siendo fundamental en primer lugar cambiar la forma de trabajar y la concienciación de todas las personas involucradas en la gestión de las colecciones en aras de una mayor coordinación, de la eficacia, de la rentabilización de los esfuerzos. Tal como hemos comentado, dada la disponibilidad de espacio, centraremos este apartado en abordar las acciones previstas para el fondo de materiales arqueológicos, aunque los conceptos generales son aplicables a la totalidad de la colección.

La ejecución del Plan de Colecciones conlleva evidentemente un incremento más que notable de la dotación presupuestaria a nivel de personal, contrataciones externas y equipamiento. Sin una decidida inversión en este sentido no pondremos más que parches. Después de la crisis económica iniciada en 2008 el MAC, como muchísimas otras instituciones, ha visto reducir drásticamente su presupuesto y personal. La situación actual a duras penas permite acometer el trabajo del día a día de los técnicos[17]. Así, de las dieciséis personas de plantilla del MAC relacionadas directa o indirectamente con la gestión de colecciones (incluimos el director y los responsables de sedes y centros) solo las dos restauradoras y un administrativo (archivo fotográfico MAC-Barcelona) tienen dedicación exclusiva a los fondos. A ellos hemos de añadir la contratación externa que supone el refuerzo puntual de ocho personas con un número limitado de horas (datos de 2016) así como un numeroso grupo de estudiantes en prácticas procedentes de las universidades catalanas o del programa europeo Erasmus[18]. Implantar el Plan de Colecciones entre 2016 y 2020 requeriría doblar como mínimo el presupuesto actual, pero este incremento no se ha producido (ni siquiera el inicial previsto del 20 %).

---

17 A título de ejemplo, anualmente el número de piezas que pueden salir del MAC bien por exposiciones, restauración, estudio o analítica puede superar las 2500. A ello hay que sumar todas las otras actividades relacionadas con la documentación, investigación, difusión, exposiciones…

18 El DPC es el único centro que dispone de una persona contratada externamente para todo el año.

El desarrollo del Plan de Colecciones prevé una gradual incorporación de los distintos fondos en función de las necesidades y capacidades de cada sede. En primer lugar se acomete la documentación de los objetos arqueológicos pendientes, cuya complejidad requerirá de una constante inversión. A continuación, en los siguientes años, la documentación del archivo histórico y otros archivos papel, el fondo de imágenes y finalmente el fondo gráfico.

La implementación de una base de datos única (*MuseumPlus*, programario implantado en la mayoría de museos de Catalunya como se ha comentado al inicio) ha permitido unificar la colección del MAC manteniendo la sectorización pero facilitando la gestión conjunta.

La documentación pasa por la gestión de la base de datos con la definición de criterios, la homogeneización de tesauros básicos[19], la optimización de los módulos (colecciones, exposiciones, valoraciones, bibliografía, multimedia…), la incorporación de nueva información, la digitalización de las fichas en papel así como la corrección de los problemas bien derivados de las migraciones de datos bien porque ya en origen no estaban introducidos correctamente. En paralelo, la incorporación al registro de los objetos arqueológicos aún no inventariados, los objetos cedidos por terceros y finalizando con el inventario de maquetas, moldes y réplicas.

La optimización de la base de datos ha de permitirnos mejorar notablemente la gestión (préstamos y cesiones, solicitudes de estudio, de imágenes, elaboración de guías y catálogos…) y, sin duda, afrontar con garantías la hoy imprescindible visualización *on line*, participando de catálogos colectivos como el proyecto *museus en línea,* portal en Internet impulsado por la Direcció General de Arxius, Biblioteques, Museus i Patrimoni de la Generalitat en 2013, pendiente de actualizar, hoy dentro de nuestras prioridades[20]. Actualmente estamos participando en otros proyectos similares, como el Google Art Project. El Plan incorpora el establecimiento de un protocolo de seguridad de los datos informatizados y toda la información complementaria. Las copias de seguridad periódicas han de asegurar la perdurabilidad de los datos.

Dentro de las propuestas de visualización de las colecciones estamos trabajando en el proyecto «Colección en 3D». Desde 2015, empezamos con la modelación de 27 objetos del MAC Barcelona, para seguir en 2016 extendiendo el programa a Arqueoxarxa, la red de museos de Arqueología conformada por el MAC y los principales museos arqueológicos y yacimientos asociados a éstos. En estos momentos son más de 80 las piezas en 3D, con su correspondiente información complementaria[21] (fig. 8).

La modelización 3D de los objetos principales del MAC responde a la voluntad de hacer visibles las colecciones, poniendo a nuestro alcance y al del público diversas opciones

---

19 El MAC es museo piloto en Catalunya en la adopción del Tesauro Internacional AAT (Art and Architecture Tesaurs de la Fundación Getty) para términos de arqueología en cuanto a nombre de objeto y materia. Asimismo estamos trabajando en la unificación y estandarización de tesauros internos (ubicaciones y otros) y tesauros específicos de arqueología como son las tipologías y los centros de producción.

20 Museos en línea: http://museusenlinia.gencat.cat/index_es.php. Las piezas del MAC corresponden a las que están expuestas en la permanente, aunque lamentablemente sin imagen.

21 http://www.mac.cat/Seus/Barcelona/Exposicio-permanent/La-col.leccio-del-MAC-en-3D. En el momento de redactar estas líneas en fase de implementación de nueva web.

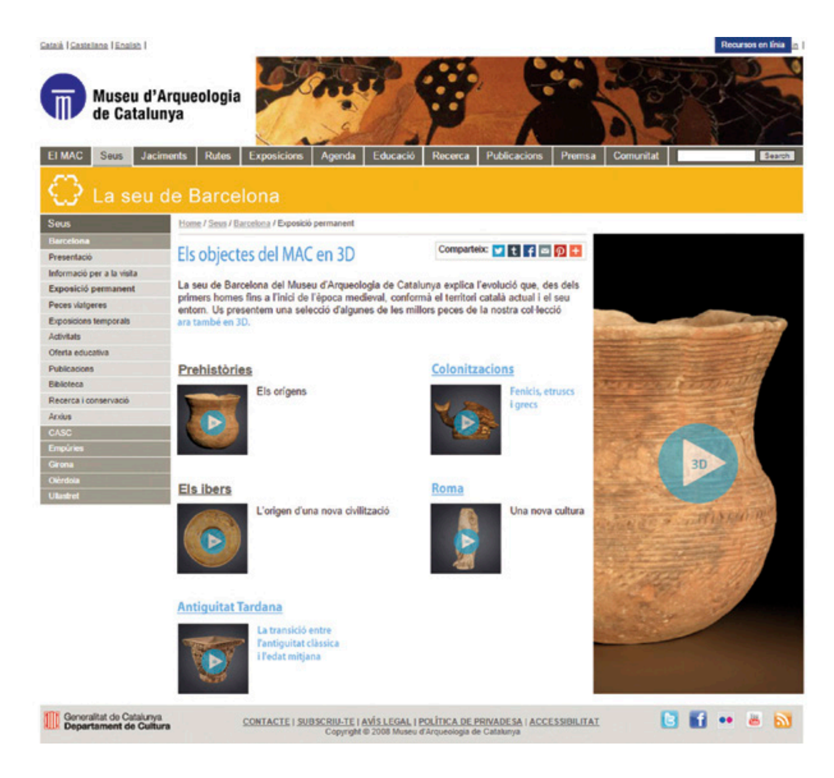


Fig. 8. Colecciones del MAC en 3D. Captura de pantalla de la página web. Autor: R. Balsera.

divulgativas e interactivas que van desde la misma exposición permanente o temporal (pantallas táctiles, información en códigos QR) hasta las diversas plataformas digitales, empezando por la página web o *scketchfab*[22]. Los modelos 3D son versátiles en el campo de los museos puesto que son igualmente una herramienta importante para la documentación y la conservación preventiva así como para la investigación tanto a nivel interno como a nivel global, al hacer accesibles las piezas a toda la comunidad científica. Un ejemplo de ello es la documentación de la excavación por capas de un tesoro de moneda árabe aparecido recientemente el cual estaba en parte aún dentro de la olla original (fig. 9).

El Plan aborda otras líneas de actuación cuanto a la colección de objetos. La exhaustiva documentación ha de ser la base de una política de colecciones que cubra los déficits materiales para complementar el discurso de cada sede, en especial los museos. Otra de las prioridades es el establecimiento de protocolos en cuanto a la conservación preventiva y la restauración de los bienes muebles por un lado y los inmuebles por otro, trabando en colaboración con el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya y el diseño de formularios comunes para la gestión. Cabe destacar que el MAC lleva ya unos diez años trabajando en la conservación preventiva de sus colecciones. Actualmente disponemos de cámaras estancas climatizadas en diversas sedes para objetos metálicos, orgánicos y la colección de placas fotográficas, negativos y diapositivas, con un alto porcentaje de materiales almacenados en las condiciones adecuadas.

Para el resto de fondos, se emplean los criterios ya expuestos de aplicación de principios archivísticos cuanto a la documentación y la imprescindible digitalización ya sea de imágenes o de todo tipo de documentos.

---

22 https://sketchfab.com/macb3d/models

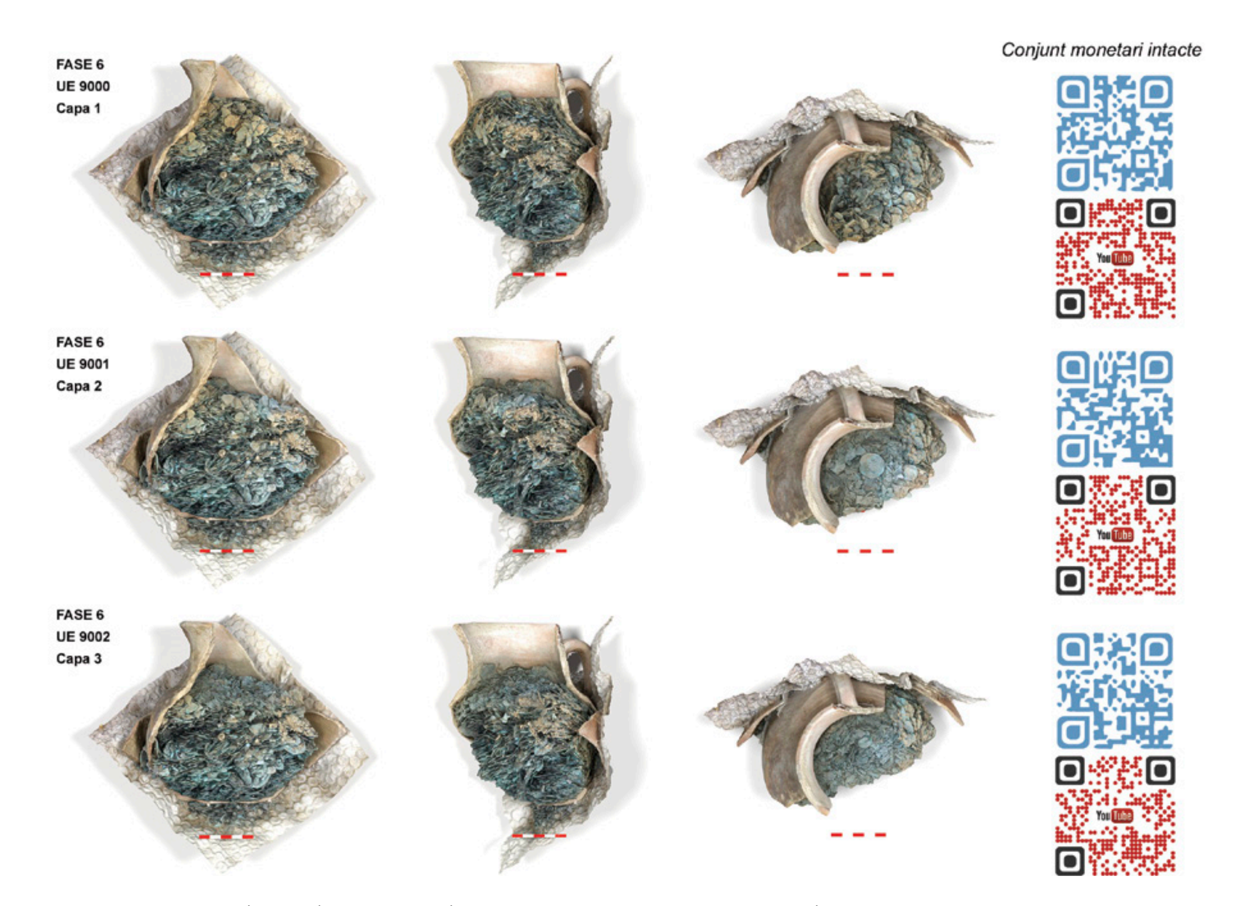


Fig. 9. 3D e investigación científica. Excavación por capas de un tesoro de moneda árabe. Autor: R. Balsera.

Plan de colecciones. Presente y futuro

Por primera vez, después de más de 20 años de la creación del MAC, se está evaluando la totalidad de los fondos y se ha tomado conciencia de que hay que avanzar en la misma dirección para lograr que éstos alcancen un nivel óptimo de documentación, preservación, accesibilidad pública y difusión. Sin duda será un paso importante disponer de un Plan de Colecciones, la aplicación del cual estará sujeta a las prioridades y presupuesto de la institución pero también al marco general y las periódicas reorganizaciones del sistema de museos catalán, aunque el rumbo estará ya marcado cuanto a la gestión de los fondos. Ni el MAC es el mismo que empezó a rodar en 1992, ni los integrantes son los mismos ni la situación dentro del Departament de Cultura, después que en 2014 se creara la Agència Catalana del Patrimoni Cultural que ha supuesto para el MAC una cierta desarticulación. La redacción en Catalunya de un Nuevo Plan de Museos está finalizándose en este momento y habremos de esperar a su publicación para adaptarnos a los cambios.

El Plan de Colecciones supone saber dónde estamos y dónde queremos llegar. En primer lugar porque el MAC es un museo nacional y como tal tiene que ser un referente entre los museos y yacimientos de arqueología. El camino está trazado y los objetivos definidos, el plazo de tiempo en alcanzarlos dependerá de si finalmente se apuesta de forma decidida por priorizar globalmente la conservación y documentación del patrimonio que salvaguardamos.

Bibliografía

Alcalde, G.; Junyent, E.; Pérez, A.; Pons, E.; Soler, N., y Tarrús, J. (1988): *Arqueologia, Ingrés al museu de materials arqueològics*. Museus Documentació. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Aquilué, X., y Cabrera, P. (2012): «El Centro Iberia Graeca », en VV. AA., *Iberia Graeca. El legado arqueológico griego en la península Ibérica*. Girona: iberiagraeca, pp. 156-165.

Aquilué, X.; Castanyer, P.; Monturiol, J.; Oliveras, C.; Santos, M., y Tremoleda, J. (2008): *100 anys d'excavacions arqueológiques a Empúries (1908-2008)*. Catàleg de l'exposició. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, Ajuntament de l'Escala.

Bathow, Ch., y Breuckmann, B. (2011): «High-definition 3D acquisition of archaeological objects on overview of various challenging projects all over the world» [en línea], *Proc. of the XXIII CIPA Symposium*. Praga *(12/16 September 2011)*. Disponible en: <https://www.conferencepartners.cz/cipa/proceedings/pdfs/Keynote%20speech/Bernd_Breuckmann.pdf>.

Boadas, J.; Casellas, Ll.-E., y Suquet, M. A. (2001): *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas* [en línea], Girona: Centre de Recerca i Difusió de la imatge. Disponible en: <http://issuu.com/sgdap/docs/0256-manual_fotografic>.

Bofarull, C. de (1902): *Catálogo de la exposición de Arte Antiguo*. Barcelona: Junta de Museos y Bellas Artes.

Boronat i Trill, M. J. (1999): *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*. Barcelona: Junta de Museus, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Brown, D. H. (2001): *Archaeological archives. A guide to best practice in creation, compilation, transfer and curation*. AAF (Archaeological Archives Forum).

Edwards, R. (2013): *Archaeological archives and Museums 2012*, *The Society of Museum Archaeologists*. English Heritage, The Federation of Archaeological Managers and Employers.

Elías de Molins, E. (1988): *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*. Comisión Provincial de Monumentos. Barcelona: Imprenta Barcelonesa.

March, E. (2011): *Els museus d'art i arqueologia de Barcelona durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Textos i Estudis de Cultura Catalana, n.º 164. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Martín, A. (2001-2002): *Ullastret. Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya*. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Molist, N. (1998): *Olèrdola. Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya*. Tarragona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Orfila Pons, M. (2006): «¿Museo o archivo? ¿Cómo denominar y organizar los lugares en donde se depositan los bienes muebles procedentes de las excavaciones arqueológicas?». Dossier: La Arqueología y los Museos, *mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, año IV, n.º 7, pp. 27-41.

Riego, B.; Alonso Laza, M.; Muñoz Benavente, T.; Argerich, I., y Fuentes de Cêa, A. (1997): *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*. Santander: Universidad de Cantabria, Ministerio de Educación y Cultura.

VV. AA. (2010): *Museu d'Arqueologia de Catalunya, anys 1935-2010. Miscel·lània commemorativa*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Pasado y futuro de los archivos de imágenes en arqueología: el ejemplo de las colecciones del Museo de Penmarc'h (Finistère, Francia)

Past and future of the archives of images in archaeology: the example of the collections of the Museum of Penmarc'h (Finistère, France)

Elías López-Romero[1] (elias.lopez-romero@u-bordeaux-montaigne.fr)
LabEx Sciences Archéologiques de Bordeaux
LaScArBx Cluster of Excellence, Université de Bordeaux
Marie-Yvane Daire[2] (marie-yvane.daire@univ-rennes1.fr)
Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire UMR 6566 CReAAH, CNRS-Université de Rennes1

Resumen: Los archivos de imágenes son esenciales para el estudio de la historia de la arqueología y la museología. Excepcionales por su carácter informativo y su valor documental intrínseco, pero también por su fragilidad y por las limitaciones que su bidimensionalidad impone frente al potencial analítico que ofrece el objeto arqueológico. En este contexto, las colecciones de imágenes del Museo de Penmarc'h (Finistère) y del antiguo Laboratoire d'Anthropologie de la Universidad de Rennes1 en Francia están siendo objeto, desde 2007, de un proceso de inventariado, digitalización e investigación. Se trata de un conjunto excepcional de más de 135 000 imágenes sobre la prehistoria y arqueología francesas desde el siglo xviii hasta *ca*. 1995. En este trabajo trataremos sobre el valor, la gestión y el análisis de estas colecciones. Pondremos especial atención a la aplicación novedosa de la modelización tridimensional (fotogrametría digital) a estos conjuntos, que nos está permitiendo obtener información inédita sobre objetos y yacimientos destruidos o actualmente inaccesibles.

Palabras clave: Historia de la arqueología. Prehistoria. Siglo xix. Siglo xx. Fotogrametría digital. Bretaña.

---

1 LaScArBx Cluster of Excellence, Université de Bordeaux, 8 Esplanade des Antilles, 33607 Pessac cedex, Francia.
2 CNRS-Université de Rennes1, Bâtiment 24-25 Campus de Beaulieu, 263, Avenue du général Leclerc 35042 Rennes Cedex, Francia.

Abstract: Image archives are essential for the study of the history of archaeology and museology. They are exceptional by its documentary value, but also by its fragility and the limitations imposed by its two-dimensionality (as opposed to the analytical potential offered by the archaeological object). In this context, the image collections from the Museum of Penmarc'h (Finistère) and from the Laboratoire d'Anthropologie at the University of Rennes1 in France are being the object since 2007 of a process of inventory, digitisation and research. This is an exceptional ensemble of more than 135 000 images about French prehistory and archaeology, spanning from the 18th century to *ca*. 1995. In this paper we will discuss the value, management and analysis of these collections. We will pay special attention to the innovative application of 3D modeling (digital photogrammetry) to these collections, a procedure which is allowing us to obtain fresh data from objects and sites currently inaccessible or destroyed.

Keywords: History of archaeology. Prehistory. 19th century. 20th century. Digital photogrammetry. Brittany.

Introducción

Del total de colecciones gestionadas por los museos arqueológicos, los archivos de imágenes se presentan como uno de los conjuntos más excepcionales para el estudio de la historia de la arqueología y de la museología. Excepcionales por su carácter informativo y por su valor intrínseco como documento del pasado, pero también por su fragilidad y por las limitaciones que su bidimensionalidad ofrece para la museografía y la investigación (frente a la tridimensionalidad y potencial analítico que ofrece el objeto arqueológico). En este sentido, la imagen aparece anclada en el pasado, saliendo por lo general únicamente de su aislamiento con ocasión de la celebración de exposiciones o de publicaciones temáticas.

En este contexto, las colecciones de imágenes del Museo de Penmarc'h (Finistère, Bretaña, Francia) y del antiguo Laboratoire d'Anthropologie de la Universidad de Rennes1 en Francia están siendo objeto desde el año 2007 de todo un proceso de inventariado, digitalización e investigación por parte de un equipo del CNRS y de la Universidad de Rennes1 (proyecto ICARE, *Iconographie et Collections d'Anthropologie de Rennes*, coord. por M.-Y. Daire y E. López-Romero). Se trata de un conjunto excepcional de más de 135 000 imágenes en su mayoría inéditas sobre la prehistoria y la arqueología francesas. Si bien algunos documentos se remontan al siglo XVIII, el grueso de las colecciones corresponde a la segunda mitad del siglo XIX y a todo el siglo XX (hasta *ca*. 1995). Junto a algunos dibujos, grabados y acuarelas, destacan sobre todo los negativos fotográficos en placas de vidrio, los positivos en papel, los negativos fotográficos en película y -ya correspondientes a la segunda mitad del siglo XX - las diapositivas y varias películas de vídeo en 16 mm. Durante largo tiempo olvidadas y salvadas *in extremis* de la destrucción, estas colecciones constituyen un testimonio único y excepcional sobre el surgimiento y desarrollo de la arqueología y la museología en el oeste de Francia (fig. 1).



Fig. 1. Localización de la localidad de Penmarc'h en el contexto del oeste de Francia (elaboración propia a partir del mapa base de Eric Gaba, *Wikimedia Commons user: Sting*).

Lejos de limitarnos a un proceso de digitalización y clasificación de la colección, el proyecto adoptó desde el principio una vocación de investigación y difusión de la información. Esto ha dado como resultado hasta la fecha, además de la publicación de varios artículos científicos (López-Romero, y Le Gall, 2008; Daire, y López-Romero, 2013; Daire; López-Romero, y Le Gall, 2013; López-Romero, y Daire, 2013; López-Romero 2015; *vid.* igualmente López-Romero este volumen), la realización de un trabajo de Master universitario (Rocher, 2013), la elaboración de una exposición temática (http://www.creaah.univ-rennes1.fr/IMG/pdf/Location_Exposition_AFE_.pdf) y –como aspecto más original– un proceso de experimentación para la obtención de información científica inédita a partir del modelado tridimensional de varios conjuntos de imágenes (*vid. infra*).

1. Formación y naturaleza de la colección

La formación de la colección conservada actualmente en el Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire (CReAAH) es compleja. En 1921, un grupo de eruditos de distinta procedencia y condición (oficiales de marina, médicos, párrocos...) fundan una asociación destinada a la creación de un museo de arqueología en la localidad de Penmarc'h, en el suroeste de Bretaña: la Société Civile du Musée d'Archéologie de Penmarc'h. Esta asociación pasa a llamarse en 1922 Groupe Finistérien d'Études Préhistoriques y, finalmente Institut Finistérien d'Etudes Préhistoriques (IFEP) a partir de 1926. Entre sus miembros más destacados destacan los nombres de Charles Bénard (1867-1931), Louis Capitan (1854–1929), Alfred Devoir (1865-1923), Georges Boisselier (1876-1943), el padre Favret (1875-1950; fundador a su vez del Museo de Prehistoria y Arqueología de Epernay, región de Champagne-Ardenne, en 1931), el canónigo Jean-Marie Abgrall (1846-1926), el médico Mathurin Kermarec (1860-1934) y Émile Morel (1864-1927). Gracias a la obtención de fondos públicos y privados las obras del Museo comienzan en 1922; la biblioteca y la primera sala del mismo se inauguran el 5 de agosto de 1924 (fig. 2). Los fondos y los archivos documentales se enriquecen inicialmente con los materiales que cada uno de los miembros del grupo había ido acumulando de forma individual a lo largo de los años. Por otro lado, el apoyo institucional al Museo y las relaciones de los miembros del grupo con investigadores externos va a contribuir de forma decisiva al desarrollo de la investigación regional. Diversos fondos de otros investigadores entran así en el Museo;



Fig. 2. El Museo de prehistoria de Penmarc'h en la actualidad. Foto: M.-Y. Daire, 2012.

este es el caso, por ejemplo, de parte de las colecciones fotográficas sobre megalitismo de Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921), legadas por su viuda al Museo. A partir de 1937 Pierre-Roland Giot (1919-2002, investigador del CNRS francés desde 1943) entra en contacto con el grupo. Giot será, en definitiva, quien tomará la responsabilidad del Museo a partir de 1947, quien impulsará su integración a la facultad de ciencias de la Universidad de Rennes y quien, en último término, integrará los fondos y archivos del mismo a los de la unidad del CNRS que él mismo crea a principios de la década de 1950 (Laboratoire d'anthropologie, préhistoire, protohistoire et quaternaire armoricains). Las colecciones del Musée de Penmarc'h y las del Laboratoire d'anthropologie quedan de este modo ligadas. Giot llega incluso a recuperar positivos en papel de los fondos antiguos que pega a continuación en fichas de su propia creación y que organiza en carpetas por yacimientos, regiones y términos municipales (fig. 3). La historia de los fondos, el vínculo directo de Giot con el Institut Finistérien d'Etudes Préhistoriques y esta reordenación de parte de los archivos de imágenes de miembros del Institut hace que ambas fuentes tengan que ser consideradas como un todo coherente desde el punto de vista del estudio de las colecciones. El trabajo de Giot y de sus colaboradores en Bretaña desde la década de 1950 hasta la de 1990 es tremendamente intenso y sienta las bases de la arqueología moderna en la región. En su calidad de centro principal de la investigación sobre prehistoria y arqueología armoricanas, el Laboratoire d'anthropologie aglutina gran número de investigadores (y, en mucha menor medida en esa época, investigadoras). De este modo, la totalidad o una parte de los archivos de P.-R. Giot, J. L'Helgouac'h o J. Briard, entre otros, van a engrosar los fondos del *Laboratoire* a lo largo de la segunda mitad del siglo xx (fig. 4). Constituido como Unidad Mixta de Investigación (UMR), el *Laboratoire* evoluciona hasta su configuración actual como Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire (UMR 6566 CReAAH). Comprender la historia de los fondos es esencial para comprender su situación actual. Los archivos han de ser considerados de manera orgánica: el fondo antiguo y el fondo de la segunda mitad del siglo xx se explican y se complementan mutuamente.

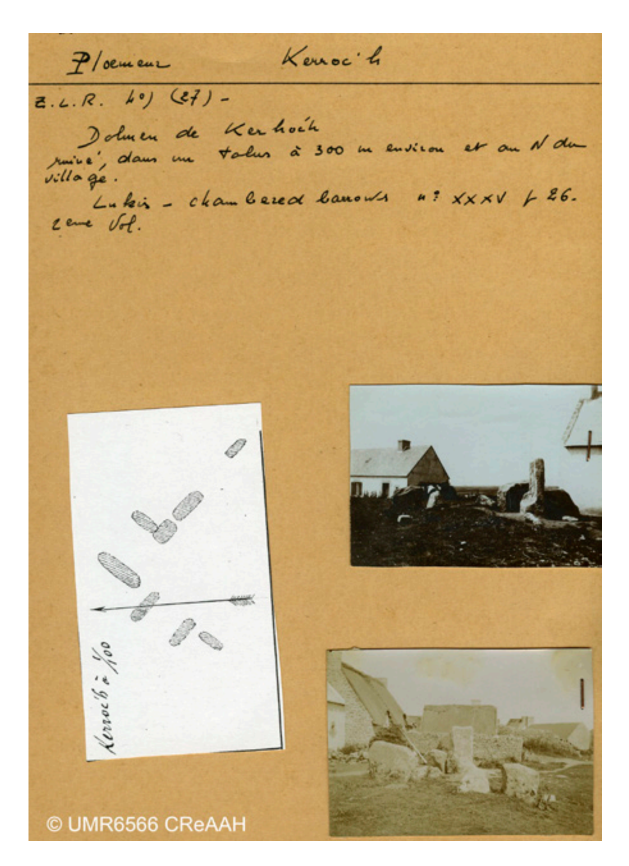


Fig. 3. Ejemplo de ficha de yacimiento realizada por P.-R. Giot. Término Municipal de Ploemeur (Morbihan, Bretaña). La ficha, anotada de la mano de Giot, recupera positivos en papel de los fondos antiguos. Imagen © UMR6566 CReAAH.

Así pues, los archivos estudiados en el marco del proyecto ICARE están constituidos por las aportaciones de varias generaciones de investigadores que, desde mediados del siglo xix, han trabajado en la región de Bretaña o han estado vinculados de uno u otro modo con ella. En este sentido, los documentos son testimonios excepcionales del devenir individual de cada

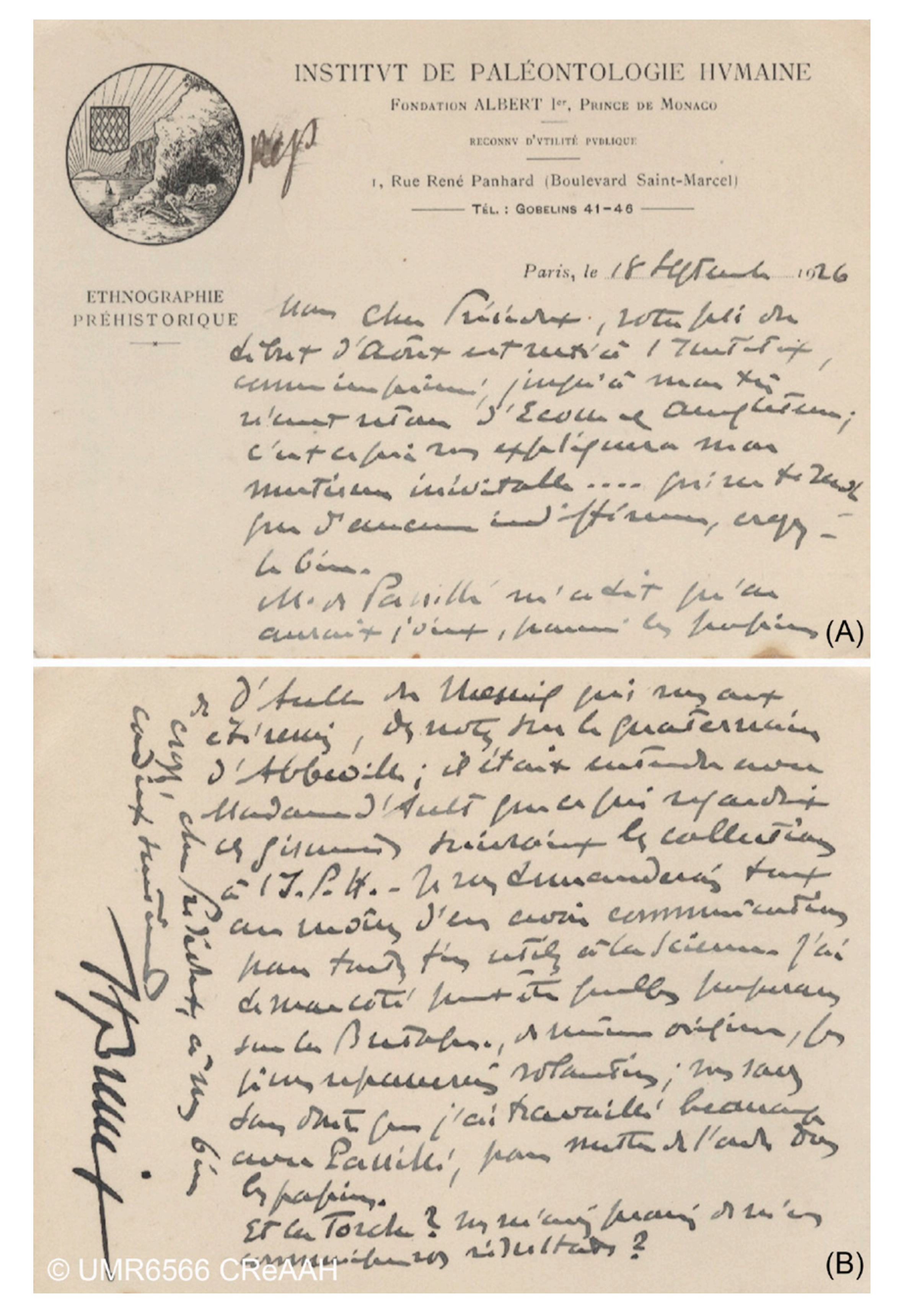


Fig. 4. De derecha a izquierda: P-R. Giot (1919–2002), J. Briard (1933–2002) y J. L'Helgouac'h (1933–2000) hacia 1955. Imagen: Labo Archéosciences, UMR6566 CReAAH, Rennes.

investigador pero, sobre todo, de la red de relaciones científicas que permitió la consolidación de la disciplina arqueológica en la región, en Francia y en Europa desde *ca*. 1850 hasta finales de la década de 1990 (fig. 5). Un ejemplo de esto lo tenemos en la identificación en 2008 por parte de uno de nosotros (E. López-Romero) de varias fotografías realizadas por el arqueólogo Zacharie Le Rouzic (1864-1939; conservador del Museo de Carnac, Francia), formando parte del fondo documental del arqueólogo belga Luis Siret en el Museo Arqueológico Nacional (Ladero, 2014: 327; Ladero Galán; Papí Rodes, y Martín, 2015). Estas imágenes, copias positivadas en papel albuminado de varios monumentos megalíticos y anotadas por Le Rouzic en el reverso, corresponden sin duda a un intercambio de informaciones con motivo de las investigaciones de Siret sobre las representaciones gráficas en la prehistoria (*e.g.* Siret, 1913)[3]. Copias de estas mismas imágenes se encuentran en los archivos del CReAAH procedentes del fondo d'Ault du Mesnil (López-Romero, *op. cit.*).

---

3 Las imágenes mencionadas se corresponden con grabados de monumentos megalíticos de la región del Morbihan en Bretaña. Entre ellas, destacan las de la laja de cabecera del monumento de La Table des Marchand (N.º inv. MAN: 1944/45/FF00132 y 1944/45/FF00133) y de los ortostatos del dolmen de galería de Pierres Plates (N.º inv. MAN: 1944/45/FF00131) en Locmariaquer. Es posible ver en este intercambio con Le Rouzic la búsqueda por parte de Siret de paralelos para su interpretación de las representaciones gráficas en la prehistoria peninsular, interpretación sobre la que mantendría un intenso debate con Joseph Déchelette en especial en lo que concierne a las figuraciones de cefalópodos Déchelette, 1908: 11-12.


INSTITVT DE PALÉONTOLOGIE HVMAINE

FONDATION ALBERT Ier, PRINCE DE MONACO

RECONNV D'VTILITÉ PVBLIQVE

1, Rue René Panhard (Boulevard Saint-Marcel)

TÉL. : GOBELINS 41-46

ETHNOGRAPHIE
PRÉHISTORIQUE

Paris, le 18 Septembre 1926

(A)

(B)

Fig. 5. Anverso (A) y reverso (B) de una nota manuscrita enviada por el abate Henri Breuil (1877-1961) a Charles Bénard (1867-1931) a propósito de los documentos legados por la viuda de Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921) al Institut Finistérien d'Etudes Préhistoriques. 18 de septiembre de 1926. Archivos e imagen © UMR6566 CReAAH.

2. La (re)valorización científica de la colección

La estimación actual del contenido de los archivos es la siguiente: unas 15 000 placas de vidrio e imágenes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; unos 7500 documentos diversos en papel (positivos fotográficos, planos, croquis, tarjetas postales...), así como listados de fotografías, pertenecientes a diversos investigadores; unas 110 000 diapositivas y negativos fotográficos pertenecientes sobre todo a los fondos recientes de P. R. Giot, J. Briard y J.-L. Monnier; unas 100 películas de 16 mm realizadas por Giot entre *ca*. 1950 y *ca*. 1970 y que contienen sobre todo escenas de excavación arqueológica y escenas de interés etnográfico.

La visibilidad que el proyecto ICARE ha dado a estos documentos ha hecho que la comunidad científica (incluyendo los propios miembros de la UMR6566 CReAAH) tenga conocimiento de ellos y de su extraordinario potencial. En este sentido, podemos definir actualmente tres vías principales de revalorización científica de los mismos.

2.1. La integración en proyectos de investigación

La recuperación física de los archivos, su reagrupamiento y la realización de toda una serie de presentaciones públicas sobre su existencia y contenido (charlas en el seno de la UMR6566 CReAAH y publicaciones científicas citadas con anterioridad) ha puesto de manifiesto el interés transdisciplinar de las colecciones. A partir de ese momento los archivos han sido integrados como parte esencial de diversos proyectos de investigación, tanto de miembros del propio proyecto ICARE y de la UMR6566 CReAAH como de investigadores externos a la unidad (*e.g.* Sparfel, y Pailler, 2009).

Entre estos proyectos destaca por su carácter internacional y transdisciplinar «*Arch-Manche: Archaeology, art and coastal heritage*». Se trata de un proyecto europeo desarrollado en el marco del programa lnterreg IVa «2 Mers-2 Seas» y financiado con fondos FEDER entre 2011 y 2014. Coordinado por G. Momber (Maritime Archaeology Trust, Southampton, Reino Unido), el proyecto combina arqueología, datos paleoambientales, datos históricos y archivos de imágenes (pinturas, acuarelas, mapas y fotografías) como herramientas para comprender la escala y ritmo de la evolución de la costa en varias regiones de la Europa atlántica (Momber *et alii*, e. p.). Los archivos de imágenes conservados en el CReAAH han constituido uno de los pilares de dicho proyecto, ilustrando los cambios medioambientales desde el siglo XIX hasta la actualidad en áreas litorales de Bretaña. El desarrollo temprano de una arqueología del litoral en la región ha sido también el punto de partida de una exposición temática sobre los archivos (*vid. infra*).

Del mismo modo, el proyecto de Tesis doctoral de F. Cousseau (Archéologie du bâti mégalithique dans l'ouest de la France, 2016) ha conducido a la revisión exhaustiva de los archivos de imágenes sobre algunos conjuntos como Barnenez (Plouezoc'h, Finistère, Bretaña) y a la realización de un nuevo proyecto de señalización del yacimiento para el público.

2.2. Valorización y difusión: la exposición itinerante

Como hemos comentado con anterioridad, desde un principio el trabajo con los archivos se planteó para llegar a distintos tipos de audiencia. Con motivo de la celebración del congreso internacional «Ancient maritime communities and the relationship between people and environment along the European Atlantic coasts» (Vannes, Francia, septiembre de 2011) fue organizada una exposición sobre la historia del estudio del litoral en el oeste de Francia. El hilo conductor de la misma fueron los archivos de imágenes conservados en el CReAAH. La exposición, que lleva por título «Au Fil de l'eau, Le littoral et son étude à travers les archives de l'ancien Laboratoire d'Anthropologie de Rennes (1851-1939)» («Al ritmo de la corriente: el litoral y su estudio a través de los archivos del antiguo Laboratorio de Antropología de Rennes (1851-1939)») se compone de 20 paneles organizados en distintas temáticas: el potencial de investigación de los yacimientos litorales, la erosión y evolución de la costa, la navegación e instalaciones marítimas, las identidades y sociedades costeras, la explotación de los recursos marinos y litorales y, por último, la geología y el análisis medioambiental de los espacios litorales. Además de estas temáticas, varios paneles analizan la biografía y aportaciones científicas de algunos de los investigadores que contribuyeron a la configuración de los archivos (A. Devoir, Ch. Bénard, G. d'Ault du Mesnil, L. Collin).

Concebida para ser expuesta en itinerancia después de la celebración del congreso, la exposición trata todos estos aspectos de forma sencilla y visual. Esto, unido a la facilidad de transporte de los paneles (85 x 200 cm y unos 1,5 kg de peso cada uno, plegables y con los soportes integrados), ha hecho que la acogida de la misma más allá del ámbito estrictamente académico haya sido un éxito. Distintos museos locales y regionales de Bretaña, pero también asociaciones, han albergado desde 2011 hasta la actualidad esta exposición: Palais des Arts et des Congrès de Vannes, Université de Rennes1, Musée de Carnac, Centre Régional d'Archéologie d'Alet, Musée de Penmarc'h, Ayuntamiento de Arzon.

2.3. Explorando el potencial analítico de las imágenes: el modelado digital 3D

En el marco de un proyecto de investigación más amplio sobre las ocupaciones litorales del Neolítico y la erosión de los yacimientos arqueológicos[4], y con motivo de la utilización de la fotogrametría de objeto cercano para la modelización de la evolución de los sitios, se planteó la posibilidad de aplicar la modelización digital a algunos conjuntos de imágenes de los fondos del CReAAH.

Teniendo presente la reciente evolución y automatización de estas técnicas, se planteó la hipótesis de que la fotogrametría digital -en concreto la que utiliza la técnica *structure-from-motion*- podía proporcionar reconstrucciones tridimensionales métricas de sitios y objetos destruidos, lo que daría lugar a la obtención de toda una serie de nuevos datos cuantitativos

---

4 eSCOPES: *Evolving spaces: coastal landscapes of the Neolithic in the European Land's Ends*. Proyecto Marie Curie (Intra-European Fellowship, European Commission). Investigador principal E. López-Romero (Durham University, Reino Unido). 2013-2015.

y cualitativos. La gran mayoría de estas técnicas ha sido por el momento aplicada a elementos que pueden ser hoy en día visitados, medidos y estudiados de diferentes formas. Sin embargo, poca atención se ha prestado al potencial de estos métodos de reconstrucción tridimensional para obtener nuevos datos sobre elementos antiguos, destruidos o actualmente inaccesibles.

Los planteamientos y la metodología seguidos han sido expuestos en otro lugar (López-Romero, 2014), por lo que nos centraremos aquí en la discusión de algunos de los resultados obtenidos.

En primer lugar, cabe decir que la exploración de los conjuntos del fondo documental susceptibles de ser integrados en el modelado no ha sido sencilla. La modelización tridimensional por fotogrametría digital requiere de una diversidad de imágenes de un mismo sitio / objeto que, a su vez, estén tomados desde distintos puntos de vista. Por otro lado, la enorme variabilidad de los soportes de las imágenes, así como su calidad y estado de conservación (manchas en las superficies, imágenes borrosas, etc.) nos hacían dudar de la correcta modelización de muchos contenidos que guardaban un interés científico innegable.

Un total de 13 entidades arqueológicas han sido hasta el momento modelizadas; los resultados de este proceso han sido muy variables:

1. Ortostato decorado del dolmen de Tuchenn Pol (Ploemeur, Morbihan, Bretaña). A partir de 5 imágenes (positivos papel) de pequeño tamaño y mala calidad. Sin escala métrica visible. No escalado. Fotografías del momento de la excavación (año 1891). El modelo refleja únicamente la curvatura de la superficie del ortostato; imposibilidad de identificar el grabado.

2. Ortostato decorado del dolmen de galería de Kermorvan (Le Conquet, Finistère, Bretaña). A partir de 10 imágenes (negativos en placa de vidrio). Sin escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de distintas medidas publicadas en artículos científicos de la época. Fotografías de 1911-1912. El modelo refleja bien la curvatura de la superficie del ortostato, las cazoletas y el relleno de arena que cubría el suelo de la cámara (fig. 6).

3. Estela decorada de Kermorvan (Le Conquet, Finistère, Bretaña). A partir de 8 imágenes (negativos en placa de vidrio). Sin escala métrica visible. No escalado. Inicios del siglo xx. El modelo refleja la curvatura de la superficie de la estela y los trazos principales del grabado.

4. Ortostato decorado de uno de los dólmenes de Mané Kerioned (Carnac, Morbihan, Bretaña). A partir de 6 imágenes (positivos papel). Sin escala métrica visible. No escalado. Fotografías del 29 de agosto de 1907. El modelo refleja únicamente la curvatura de la superficie del ortostato; imposibilidad de identificar el grabado.

5. Estela decorada de Corroarc'h (Finistère, Bretaña). A partir de 5 imágenes (negativos en placa de vidrio). Sin escala métrica visible. No escalado. Inicios del siglo xx.

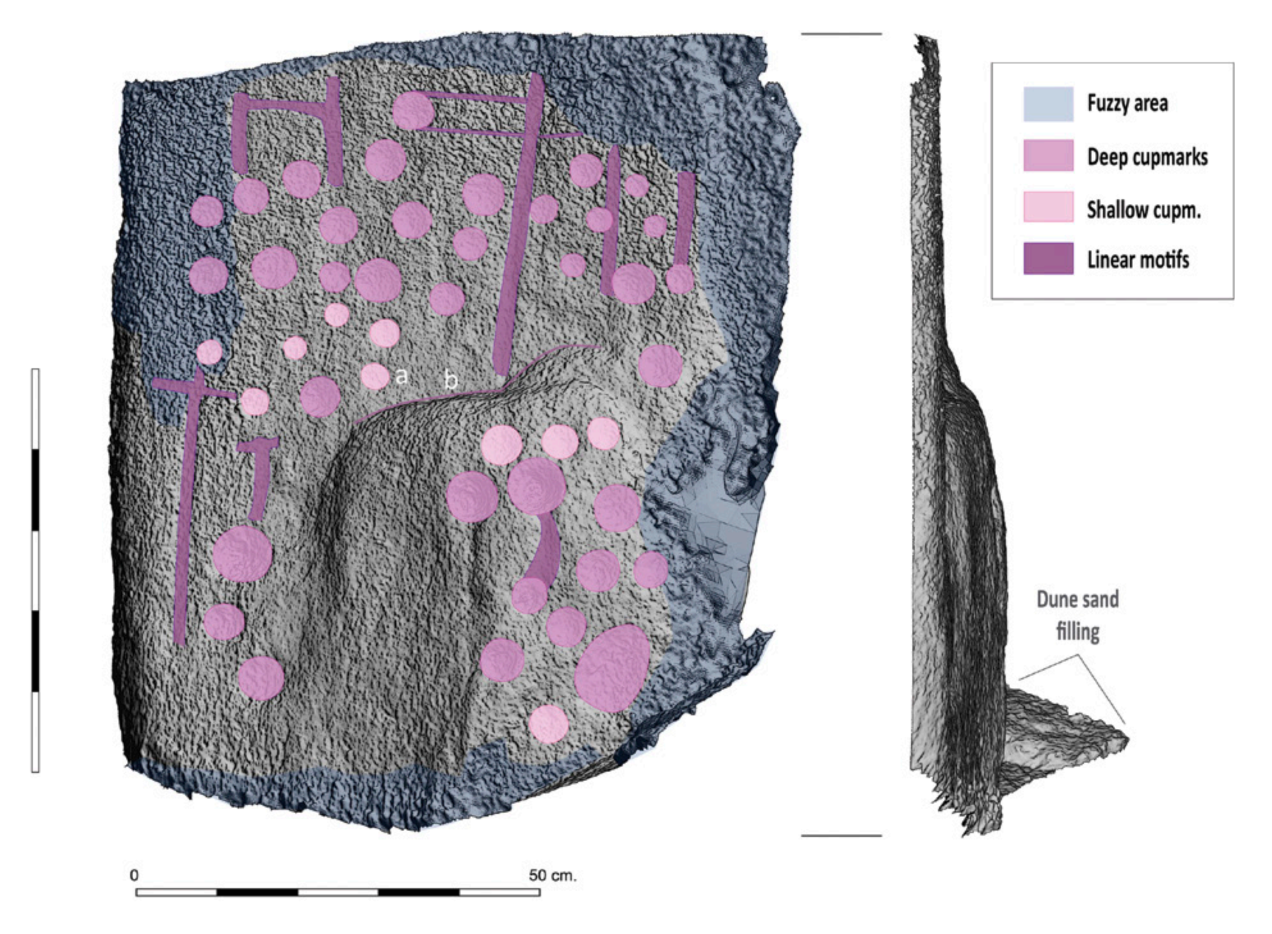


Fig. 6. Proyección frontal y desarrollo interpretativo de los grabados del ortostato decorado de la galería cubierta de Kermorvan (Le Conquet, Finistère, Bretaña; modelización E. López-Romero).

El modelo refleja la curvatura parcial de la superficie del ortostato, así como las cazoletas grabadas.

6. Fase 1 de la excavación de la «tumba A» del túmulo de la Edad de Bronce de Kervingar (Plouarzel, Finistère, Bretaña). A partir de 49 imágenes (fotogramas individualizados a partir del video; película de 16 mm previamente digitalizada). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Año 1953. El modelo refleja bien la superficie del área excavada: perfil estratigráfico, protuberancia de la tumba en el perfil, piedras del cierre lateral de la tumba.

7. Fase 2 de la excavación (apertura) de la «tumba A» del túmulo de la Edad de Bronce de Kervingar (Plouarzel, Finistère, Bretaña). A partir de 21 imágenes (fotogramas individualizados a partir del video; película de 16 mm previamente digitalizada). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Año 1953. El modelo refleja bien los elementos pétreos de la tumba y el perfil estratigráfico en el que se inserta.

8. Exterior de la «tumba C» del túmulo de la Edad de Bronce de Kervingar (Plouarzel, Finistère, Bretaña). A partir de 25 imágenes (fotogramas individualizados a partir

del video; película de 16 mm previamente digitalizada). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Año 1953. El modelo refleja bien los elementos pétreos de la tumba.

9. Cerámica protohistórica *in situ* del yacimiento de la Edad del Hierro de Karreg-ar-Yellan (Ploubazlanec, Côtes-d'Armor, Bretaña). A partir de 14 imágenes (diapositivas color). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Excavaciones de J. L. Monnier, 1981-1986. El modelo refleja bien la pieza cerámica y su implantación en el sustrato.

10. Nivel 5E del sector I22 de la excavación del yacimiento paleolítico de Menez Dregan (Plouhinec, Finistère, Bretaña). A partir de 12 imágenes (diapositivas color). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Excavaciones de J. L. Monnier, 1994. El modelo refleja bien toda la topografía del nivel y los elementos pétreos visibles (bloques graníticos de distintos tamaños (fig. 7).

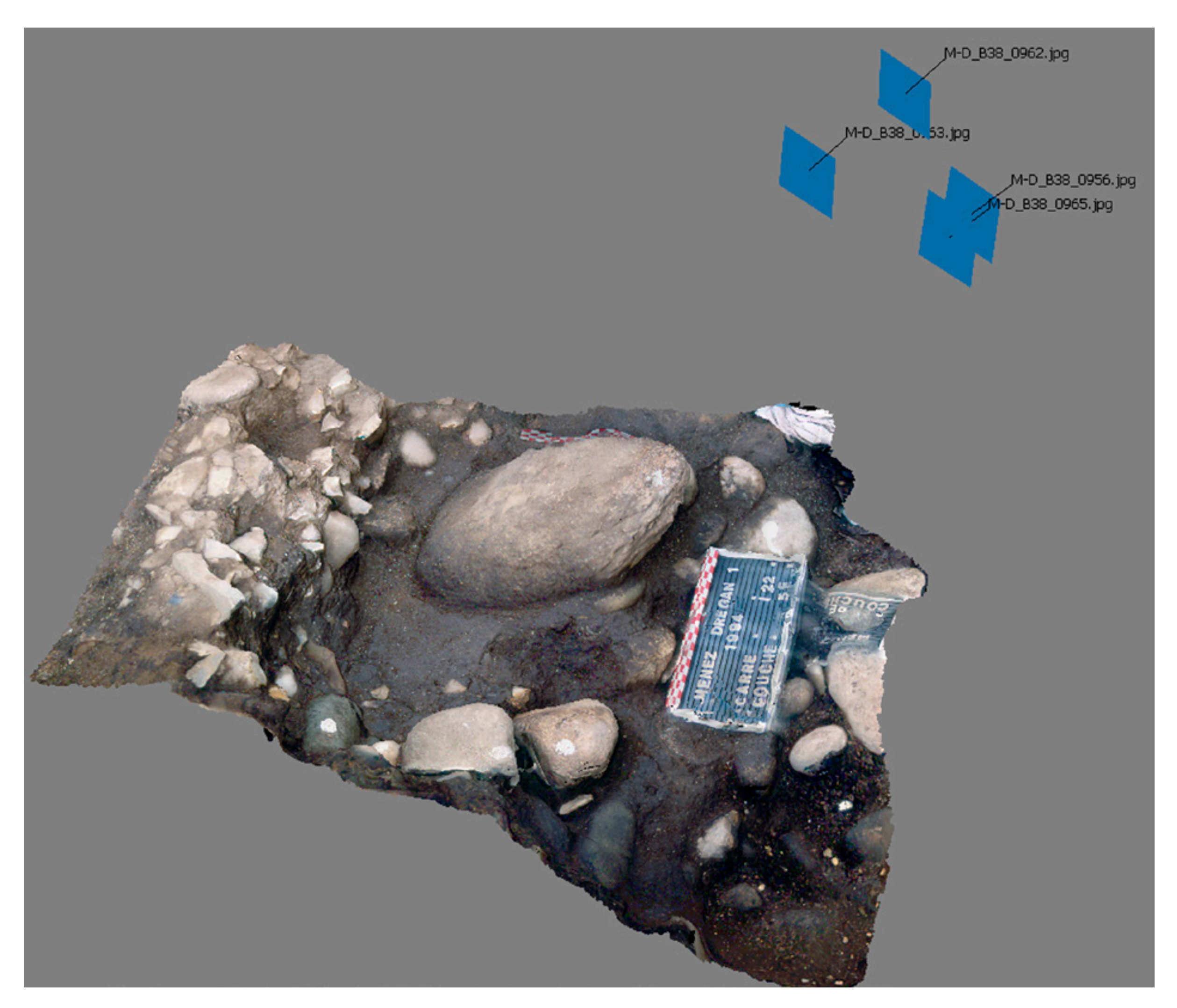


Fig. 7. Modelo tridimensional texturizado obtenido para el nivel 5E del sector I22 de la excavación del yacimiento paleolítico de Menez Dregan (Plouhinec, Finistère, Bretagne; modelización E. López-Romero). Se aprecian algunas deformaciones y superposiciones en los extremos del modelo como consecuencia de la falta de solapamiento de las imágenes en esas zonas.

11. Niveles 9-10 del sector M13-14 de la excavación del yacimiento paleolítico de Menez Dregan (Plouhinec, Finistère, Bretagne). A partir de 12 imágenes (diapositivas color). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Excavaciones de J. L. Monnier, 1994. El modelo refleja bien toda la topografía del nivel y los elementos pétreos visibles (bloques graníticos de distintos tamaños).

12. Hueso *in situ* del sector L18 de la excavación del yacimiento paleolítico de Menez Dregan (Plouhinec, Finistère, Bretagne). A partir de 14 imágenes (diapositivas color). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Excavaciones de J. L. Monnier, 1994. El modelo refleja bien la topografía del nivel, los detalles del objeto e incluso el relieve de las letras de la cartela con la información sobre la campaña de excavación.

13. Excavación del depósito de hachas de la Edad de Bronce de Plestin-les-Grèves (Còtes-d'Armor, Bretaña). A partir de 14 imágenes (diapositivas color). Con escala métrica visible. Escalado del modelo a partir de la escala métrica. Excavaciones de J. Briard y C.-T. Le Roux en abril de 1977. El modelo refleja bien toda la topografía del sector excavado, el sustrato rocoso, los elementos pétreos de superficie y la fosa en cuyo interior se depositaron las hachas.

De los modelos así obtenidos, los números 1, 3, 4 y 5 son inutilizables desde un punto de vista de la obtención de nueva información científica. De los elementos de finales del siglo XIX e inicios del XX hasta el momento modelizados, únicamente el ortostato decorado del dolmen de galería de Kermorvan (n.º 2 del anterior listado) ha proporcionado un modelo de calidad que ha podido ser objeto de un tratamiento posterior. De entre las imágenes de la segunda mitad del siglo XX, cabe destacar los números 6, 7, 8, 10, 11 y 12, correspondientes a distintos momentos y niveles de las excavaciones de Kervingar (1953) y Menez Dregan (1994). En el caso concreto de Kervingar, el procesado de la información de la película, la revisión de los datos conservados de la excavación y el análisis digital de los modelos fotogramétricos generados ha permitido una relectura del yacimiento y de su papel en el desarrollo de la arqueología en la región (López-Romero *et alii*, 2015).

Las posibilidades de modelización de los fondos no se limitan a los ejemplos anteriores. El análisis de nuevos conjuntos es aún posible gracias al gran número de imágenes disponible.

3. Discusión

Inicialmente apiladas en cajas y distribuidas sin orden en varios cajones, las colecciones descansan en la actualidad en armarios de seguridad ignífugos. Si bien el proceso de digitalización de la totalidad de los fondos no ha concluido, gran parte de los mismos (132 550) ha sido ya completado. Del mismo modo, debido a la fragilidad, complejidad y variabilidad de los soportes, se dio prioridad a la fase de digitalización y conservación de los originales. En este sentido, la fase de clasificación exhaustiva de los elementos que conforman la colección (*i.e.* identificación exacta de los autores, yacimientos / objetos representados, transcripción

completa de los elementos manuscritos asociados a cada imagen, etc.), se encuentra en un momento inicial de su desarrollo. La falta de personal específicamente dedicado a estas tareas hace que el avance de las mismas no se produzca al ritmo deseado.

La salvaguarda de estos testimonios del desarrollo de la arqueología en el oeste de Francia y su investigación y difusión está produciendo resultados relevantes. Por un lado, la divulgación de su contenido por distintos medios está permitiendo una relectura de la historia de la arqueología en la región; la contribución a su desarrollo por parte de investigadores que habían sido olvidados vuelve progresivamente a ser reconocida. Por otro lado, la perspectiva de modelización por medio de las nuevas tecnologías digitales supone un cambio radical en el modo de abordar este tipo de colecciones tanto en el futuro inmediato como a medio y largo plazo. Pese a las dificultades ya mencionadas, una de las conclusiones más relevantes a tener en cuenta para la aplicación de esta perspectiva a otras colecciones radica en el éxito del modelado de una gran variedad de soportes. Esto ha sido posible adaptando los procedimientos a cada caso particular: proceso digital de positivado a partir de negativos previo a la modelización 3D, recorte o enmascarado digital del soporte de plástico en las diapositivas, extracción digital individual de fotogramas a partir de películas previamente digitalizadas, etc. Del mismo modo, la modelización ha sido posible a pesar del escaso número de imágenes disponibles para varios de estos elementos; por ejemplo, la enorme calidad y detalle de los negativos en placa de vidrio (realizados con sales de plata) ha sido fundamental para la modelización del ortostato decorado de Kermorvan.

Pese a todo ello, hemos de reincidir en el hecho de que la calidad de las modelizaciones que hemos discutido en este trabajo –en especial en lo que se refiere a la precisión métrica y a la resolución espacial del píxel– está lejos de los estándares actuales. El principal problema radica en que ninguna de estas imágenes fue pensada inicialmente para una reconstrucción del tipo que aquí hemos presentado; las condiciones de la toma no fueron estandarizadas (*e.g.* distancia focal, condiciones de iluminación, etc.), la cobertura del elemento en cuestión no siempre fue completa, las imágenes no siempre presentan zonas comunes entre sí, la escala métrica está ausente o es imprecisa... No obstante, nuestros archivos se presentan como excepcionales por su antigüedad y diversidad, y la aplicación de procedimientos análogos a archivos más recientes (*e.g.* Aparicio *et alii*, 2014) demuestra el enorme potencial de esta aproximación.

La modelización digital de imágenes antiguas abre, además, toda una nueva serie de nuevas posibilidades de musealización y divulgación pública de las colecciones. El ejemplo de las colecciones del Museo de Penmarc'h demuestra, en resumen, que la revalorización de los archivos de imágenes es posible y que, paradójicamente, el futuro más prometedor de las nuevas técnicas de modelización en arqueología radica quizás en un retorno a algunas de las fuentes más antiguas de la disciplina.

Agradecimientos

ICARE es un proyecto del Centre de Recherche en Archéologie, Archéosciences, Histoire UMR 6566 CReAAH, CNRS-Université de Rennes1 coordinado por M.-Y. Daire (CReAAH UMR6566 CNRS-Université de Rennes1, Francia) y E. López-Romero (LabEx Sciences Archéologiques de Bordeaux, LaScArBx, Université de Bordeaux, Francia). Los trabajos de digitalización de las películas de 16mm fueron realizados en 2011 por la empresa Génération Vidéo (http://www.generation-video.fr/), y su financiación ha sido posible gracias a la asociación ATLA (Association des Travaux du Laboratoire d'Anthropologie de Rennes). La asociación Manche Atlantique pour la Recherche Archéologique dans les Îles (AMARAI) ha proporcionado financiación adicional. El proyecto ha contado con el apoyo y la participación de diversos miembros del CNRS, de la Université de Rennes1 y de la asociación AMARAI (Anne Baron, Francis Bertin, Catherine Gorlini, Loïc Langouët, Michel Lautram, Valérie Emma Leroux, Carine Lesage, Romuald Lorthioir, Chloë Martin, Laurent Quesnel, Jean-Charles Subile). Gracias igualmente a Aurora Ladero Galán (Jefa de la Sección de Archivos del Museo Arqueológico Nacional) por facilitarnos los códigos de inventario de varias de las imágenes del archivo Siret citadas en el texto, así como a Xosé-Lois Armada (Incipit, CSIC) por las precisiones sobre la excavación del depósito de hachas de Plestin-les-Grèves.

Bibliografía

Aparicio Resco, P.; Carmona Barrero, J. D.; Fernández Díaz, M., y Martín Serrano, P. M. (2014): «"Fotogrametría Involuntaria": rescatando información geométrica en 3D de fotografías de archivo», *Virtual Archaeology Review*, vol. V, n.º 10, pp. 11–20.

Cousseau, F. (2016): *Archéologie du bâti mégalithique dans l'ouest de la France*. Thèse de 3e cycle, Université de Rennes 1. 3 vols.

Daire M.-Y., y López-Romero, E. (2013): «Écrire une page de l'histoire de l'archéologie: la collection documentaire de l'ancien Laboratoire d'Anthropologie de Rennes», *Antiquités nationales*, n.º 44, pp. 145-156.

Daire M.-Y.; López-Romero, E., y Le Gall, C. (2013): «Théodore Monod (1902-2000) et l'archéologie bretonne. Note sur un épisode méconnu de la vie du "fou du désert"», *Revue Archéologique de l'Ouest*, n.º 30, pp. 289-301.

Dechelette, J. (1908): «Essai sur la chronologie préhistorique de la péninsule ibérique», *Revue Archeologique*, n.º 12, pp. 219-265.

Ladero Galán, A. (2014): «El Archivo del Museo Arqueológico Nacional: reunificación espacial y reorganización documental», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 324-340.

Ladero Galán, A.; Papí Rodes, C., y Martín Díaz, M. (2015): *Memoria del proyecto de catalogación y digitalización del fondo documental de Louis Siret Cels* [en línea], Museo Arqueológico Nacional, 74 pp. Disponible en: <http://www.man.es/man/ca/dms/man/coleccion/catalogos-tematicos/archivoSiret/Memoria_Siret-actualizada-02-03-2015/Memoria_Siret%20actualizada%2002-03-2015.pdf>. [Consulta: 7 de marzo de 2017].

López-Romero, E. (2014). «"Out of the box": exploring the 3D modelling potential of ancient image archives», *Virtual Archaeology Review*, vol. V, n.º 10, pp. 107-116.

– (2015): «Geology meets Archaeology. Rediscovering the life and work of Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921)», *Proceedings of the Geologists Association*, vol. CXXVI, n.º 1, pp. 143-153.

López-Romero, E., y Daire, M.-Y. (2013): «The ICARE Project: Insights into the Formation and Consolidation of Archaeology in Western France (ca. 1850–1990) », *Bulletin of the History of Archaeology*. vol. 23, nº 1, Artículo 3. DOI: http://doi.org/10.5334/bha.2313 [Consulta: 7 de marzo de 2017].

López-Romero, E., y Le Gall, C. (2008): «Le fonds documentaire de Geoffroy d'Ault du Mesnil (1842-1921) et la recherche préhistorique en France», *Les Dossiers du Ce.R.A.A.*, n.º 36, pp. 65-72.

López-Romero E. ; Daire, M.-Y., Mañana-Borrazás, P., y Quesnel, L. (2015): «Le tumulus de Kervingar (Plouarzel, Finistère): un regard nouveau sur les débuts de la recherche archéologique d'après-guerre en Bretagne», *Revue Archéologique de l'Ouest,* n.º 32, pp. 113-128.

Momber, G.; Tidbury, L.; Satchell, J., y Mason, B. (e. p.): «Improving management responses to coastal change: utilising sources from archaeology, maps, charts, photographs and art», *Public Archaeology and Climate Change*. Edición de T. Dawson, C. Nimura, E. López-Romero y M.-Y. Daire. Oxford: Oxbow Books.

Rocher, C. (2013): *Pierre-Roland Giot (1919-2002) ou les mutations de la recherche d'après-guerre*. Trabajo de Master inédito, Université de Rennes1, UFR Sciences Humaines, Master 1 Histoire et Archéologie.

Siret, L. (1913): *Questions de chronologie et d'ethnographie ibériques. I. De la fin du Quaternaire à la fin du Bronze*. París: Ed. Paul Geuthner.

Sparfel, Y., y Pailler, Y. (dir.) (2009): *Les mégalithes de l'arrondissement de Brest*. Collection Patrimoine Archéologique de Bretagne, Rennes, Centre Régional d'Archéologie d'Alet et Institut Culturel de Bretagne.

Riego, B.; Alonso Laza, M.; Muñoz Benavente, T.; Argerich, I., y Fuentes De Cêa, A. (1997): *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*. Santander: Universidad de Cantabria, Ministerio de Educación y Cultura.

VV. AA. (2010): *Museu d'Arqueologia de Catalunya, anys 1935-2010. Miscel·lània commemorativa*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.

Arqueotecas por favor

Archaeological archives, please

Josefa Rey Castiñeira[1]
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Se ha trabajado mucho sobre la divulgación y la accesibilidad a los museos y ello tiene su reflejo en un buen número de publicaciones. Se ha impulsado y favorecido la entrada, se ha considerado el cansancio museístico en la visita y se han analizado y propiciado múltiples iniciativas para salvar minusvalías motrices, sensitivas, memorísticas... Se abren los museos con nocturnidad y se enseñan sus entrañas, almacenes incluidos. En cambio, se ha tratado poco la accesibilidad de los investigadores, tal vez porque son parte activa de un museo, en la entrega de material para su depósito y en la configuración de los discursos que alimentan las escenografías expositivas.

Bajo el término Arqueotecas nos planteamos una serie de reflexiones sobre el tipo de accesibilidad que, bajo nuestra perspectiva, requiere un investigador arqueólogo, que reclama el estudio de material fragmentado, cuyo valor es ante todo documental y no necesariamente artístico.

Palabras clave: Museos y arqueología. Investigación y museos. Accesibilidad museos. Centro consulta arqueológica. Investigación artefactual.

Abstract: Much work has been done on dissemination and accessibility to museums as it is reflected in a number of publications. The entry to the museum has been promoted and encouraged, the tiredness during the visit has been considered and multiple initiatives have been analyzed and propitiated to overcome motor, sensory, memory disabilities. Museums are opened at night and their insides are shown, including storage warehouses. However, the accessibility to researchers has been forgotten, perhaps because they are an active part of a museum, by delivering material for its deposit and the configuration of the discourses that feed the expository scenographies.

Under the term Archaeological archives we propose a series of reflections on the type of accessibility that, under our perspective, an archaeological researcher requires, who

[1] USC-GEPN.AAT (GI-1534) (Universidade de Santiago de Compostela–Grupo de Estudos para a Prehistoria do Noroeste Peninsular. Arqueoloxía, Antigüidade e Territorio) http://www.gepn.jimdo.com.

calls for the study of fragmented material, whose value is primarily documentary and not necessarily artistic.

Keywords: Archaeology and museums. Research and museums. Museum accesibility. Archaeology consultation centers. Factual art research.

El título de este trabajo enuncia un ruego. Reivindica la accesibilidad fluida de investigadores arqueológicos a los museos. Que los museos contemplen la existencia de salas de consulta para materiales arqueológicos. Que consideren el préstamo para su estudio. Que se establezcan normativas acordadas y protocolizadas, estándares y universales. Que la museología sobrepase la transición democrática de los museos promovida en los años ochenta por la «Nueva museología». Que incorporen en toda su plenitud su cualidad de bien público. No son un bien patrimonial, con el uso restringido. No son individualmente BIC, ni un Bien Inventariado o Catalogado, en la mayoría de los casos, aunque el yacimiento al que correspondan lo fuera. Eso sí, son Bienes de Dominio Público sin duda ninguna.

«Artículo 94. Naturaleza y protección de los bienes arqueológicos.

1. Pertenecen al dominio público todos los objetos, restos materiales y evidencias arqueológicas que posean los valores que son propios del patrimonio cultural de Galicia y que hayan sido descubiertos como consecuencia de excavaciones o de cualquier otro trabajo arqueológico sistemático, de remociones de tierra u obras de cualquier índole o de forma casual» (LPCG, 5/2016)[2].

La reivindicación que hago explícita no pretende en ningún momento ser una acusación dirigida a los museos y mucho menos aún, señalar casos concretos. Creo que el camino andado con los medios disponibles es digno de ser loado, pero aún queda recorrido para optimizar servicios. Mi intención es exponer problemáticas vividas y pensadas desde mi experiencia como investigadora artefactual dentro de la disciplina arqueológica. Más de treinta años ya. Considero que la problemática que expongo afecta y responsabiliza por igual a arqueólogos, conservadores y al mundo de la Administración involucrada en arqueología.

Ante todo he de resaltar que yo y el grupo de investigación en el que me incluyo hemos tenido la oportunidad y el «privilegio» de estudiar conjuntos cerámicos de yacimientos completos, del orden de 30 000 fragmentos como media, trasladados al centro de trabajo, una institución oficial que contempla entre sus funciones la investigación de material arqueológico y la didáctica que a ella está referida. Pero también consideramos que nuestra labor es una aportación que beneficia al museo. Hemos inventariado, clasificado, tipificado, identificado objetos a partir de los restos fragmentarios, calculado su volumen de consumo, analizado procesos de producción o identificaciones de uso;

[2] Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia.

le hemos aportado discursos y contextos nuevos. Exploramos y ensayamos formas de entrega, atendiendo a sus características físicas, ello siempre de la mano de un restaurador cualificado; pero también y ante todo velamos por su cualidad de documento. Lo hemos reubicado, reembalado, reetiquetado, en función de las nuevas relaciones, con el fin de garantizar la visita continuada. A diferencia de los documentos en papel, normalmente encuadernados, las evidencias arqueológicas precisan reubicarse en función del nuevo aspecto físico alcanzado y el último orden propuesto (Rey *et alii*, 2009).

Como investigadora artefactual, los museos forman parte de mi esencia. Son una necesidad vital en mi actividad académica, investigadora y docente. Percibo las grandes dificultades por las que pasa un museo, me solidarizo con ellos y me implico hasta donde es posible.

La mirada que aquí expreso es claramente arqueológica y referida a mi experiencia personal. No es objetiva, no contempla otras casuísticas, no considera la perspectiva de un conservador, ni la de un gestor de patrimonio. Es por lo tanto parcial.

Accesibilidad investigadora. Experiencias e impresiones

Las visitas y los préstamos siempre fueron un **acuerdo diplomático**, amigable, de facilidades plenas, de exigencia, de enfado, de dejarlo, **más temperamental que protocolario**, más personal que universal.

Para el acceso en sala, he dibujado delante de las vitrinas, los materiales cosidos, entre el público, en los almacenes, entre santos, entre cajas, en sótanos. Cada estancia en un museo: una afonía, un resfriado. Son muchas las dilaciones en la concesión de un estudio. En múltiples ocasiones hay problemas de accesibilidad a la colección solicitada y se te ruega una espera o se exigen trámites periféricos que implican una gestión que pasa previamente por las esferas político-institucionales (la consejería competente en materia de patrimonio cultural), solicitando, por ejemplo, el permiso de reproducción del listado de piezas que van a ser estudiadas, dibujadas y fotografiadas, dentro del sistema regular de registro arqueológico, no todas para ser publicadas, al menos de inmediato. Y se suele dar la circunstancia de que en realidad es imposible enumerar los objetos o fragmentos que deseamos estudiar, ya que el acceso o la disponibilidad de inventarios es inexistente o son ilocalizables, ya que entre otras cosas, no siempre se consideran las nomenclaturas que la investigación artefactual va generando. El investigador no dispone de un itinerario protocolizado que le permita encauzar la petición, sino que ha de diseñarla él mismo, tras indagaciones previas, a través de la bibliografía, de documentación oficial depositada en diferentes instituciones, o poniéndose en contacto con el arqueólogo depositario, ya que el museo no es exigente en la documentación que ha de acompañar al depósito, ni vela por la incorporación sistemática de todo lo que sobre él se edita.

También sigue produciéndose la improvisación de un área de estudio, que puede ser un pasillo. Las salas de investigación se asimilan muchas veces a la de lectura y consulta de libros especializados y archivos en formato papel, pero no para material arqueológico.

El examen de una colección requiere un espacio de reserva durante días y una superficie de apoyo para su documentación, lugar para el ordenador o los papeles, buena luz, ventilación y, muchas veces, es necesario improvisar un plató en los pasillos de los almacenes, por las dificultades que entraña el traslado (por su elevado número –si se trata de una colección de objetos– o por el gran tamaño del objeto) (Muñoz-Campos, 2012: 25). No olvidemos que su estudio puede prolongarse meses.

Al ritmo que ha ido aumentando la conciencia sobre la conservación preventiva de las colecciones almacenadas, se han generado diversas tipologías de almacén que han enriquecido a las tradicionales salas de reserva. El almacén da un paso de gigante. Se convierte en un lugar concebido al servicio de la conservación preventiva de las colecciones, de su documentación, investigación y tratamiento (Herrero, 2011: 9). Con las nuevas condiciones de mejora comenzó la reflexión y el debate sobre las ventajas y desventajas de unas propuestas dinámicas de reservas, al tiempo que se iba redefiniendo el almacén tradicional (Herrero, *op. cit.*: 9). De casi un desván, un espacio residual e inaccesible para el personal técnico del museo, con pocas facilidades para la manipulación de las piezas, su localización o visualización y la falta de iluminación, se asiste actualmente a un proceso de revalorización del almacén y **uso fluido de los técnicos**.

Otro cambio importante en relación con los almacenes es el fenómeno de la externalización y la multifuncionalidad que ha ido adquiriendo fuerza desde la puesta en marcha de los primeros proyectos arquitectónicos en los años noventa (Muñoz-Campos, *op. cit.*: 25). Los almacenes externos, con gran disposición de espacio e instalaciones específicas de almacenaje y tratamiento de las colecciones consiguen más superficie de exposición y actualmente se reivindica el protagonismo de los «almacenes-salas de depósito» al mismo nivel que el resto de los espacios del museo. Se contemplan en el plan arquitectónico y se entienden como **lugares de disfrute y aprendizaje** al servicio de los usuarios, intensificando su proyección pública y rentabilidad social (Herrero, *op. cit.*: 9). El formato es la visita programada, que ya no es excepcional (Muñoz-Campos, *op. cit.*: 25). La idea de jornadas de puertas abiertas y la apertura de espacios hasta ahora cerrados al público se consolida en toda Europa. Es una visita guiada bajo el control de un mediador, una reserva visitable con las mismas características que una sala de exposición (Tapol, 2012: 28).

Se considera también que este nuevo concepto de almacén incrementa el nivel de acceso del investigador, se supone que atiende a su interés por la comparación entre colecciones de ámbitos geográficos alejados pero supuestamente relacionados, la búsqueda del paralelo. Mas esa accesibilidad se refiere exclusivamente a aquellos materiales que son observables, visitables también para el resto del público. Se trata de un formato pensado para acceder a piezas completas o en todo caso fragmentos significativos. Los restos –no objetos– arqueológicos continúan siendo la cenicienta de los museos y en parecida medida, también los investigadores lo son. Existe el conocimiento arraigado de que el material, una vez que se deposita, todo lo que le sucede es interno (Herrero, *op. cit.*: 9). Todas las grandes mejoras museísticas atienden la demanda del público ¿y qué hay del investigador externo?

Durante muchos años, en la **tutela de trabajos académicos** –Trabajo de Fin de Grado, Trabajo de Fin de Máster– he propiciado en mayor medida los estudios historiográficos y evitado los de materiales inéditos, ante el riesgo constatado de la dilación de permisos para acceder a ellos, ya que sobrepasaban los tiempos administrativos para su realización. Actualmente considero que fue una mala decisión, ya que la persistencia en la demanda, tal vez hubiera sido un motor de cambio.

En lo que respecta al **préstamo de material arqueológico**, para un proyecto de investigación, los centros de colecciones pequeñas (o no tan pequeñas) con situaciones precarias, ante la falta o la dotación deficiente de personal cualificado, con contratos temporales, puntuales, intermitentes, de días, solo para atender una demanda concreta; por un exceso de celo te exigen un protocolo de máximos, como si de una obra de arte se tratara: **un seguro clavo a clavo para unas muestras de tierra** –bolsas de dos, cinco kilos–, que una vez son tratadas, de ellas tan solo quedan gramos o absolutamente nada. Entre los requerimientos también a veces figura la advertencia de mantener una distancia con el objeto fotografiado superior a 2 m, cuando normalmente es proximidad e incluso lupa, lo necesario. El proceso de negociación es largo, de meses, para conseguir aclarar las dificultades de éstas y otras exigencias imposibles de asumir, ya que son inadecuadas para el estudio del material arqueológico. También se da el caso contrario, que aun festejando la demanda de un estudio, desean enmendar el desequilibrio entre las condiciones en las que se halla la muestra y las que han de exigirle al demandante, con los protocolos al uso, lo cual retrasa la entrega, más allá de lo estipulado para la realización del proyecto.

Las normativas actuales para salidas temporales de materiales arqueológicos regulan el préstamo para exposiciones temporales y en ocasiones consideran labores de conservación o de analíticas, pero no encontramos ninguna que observe el préstamo para investigación arqueológica.

¿No es acaso actividad arqueológica el estudio artefactual?

Tal vez, buena parte del problema se encuentra en que el estudio artefactual de conjuntos arqueológicos depositados en un museo no se enumera en el catálogo de actividades arqueológicas que se regulan por ley, las cuales están referidas a los trabajos de campo y a la manipulación con técnicas agresivas de materiales arqueológicos (LPCG, 5/2016: artículo 95)[3].

La actividad arqueológica de carácter artefactual también es una intervención física. Las muestras de tierra, mediante el flotado, el cribado y el triado, se reconvierten en carbones, semillas o en diagramas de pólenes; así mismo los fragmentos, mediante su estudio remontan hacia el formato de objeto, y además en ellos también interfieren los muestreos arqueométricos. Asimismo y ante todo, este tipo de intervención arqueológica los reubica en contextos, embalajes y etiquetados nuevos.

3 Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia.

Los restos arqueológicos, más que material son evidencia, ya que su apariencia física, no es estática e inmutable, ni tan siquiera es preservable. Son testimonio de una acción del ser humano, son documento y, ante todo, son físicamente dinámicos. Son restos, muy pocas veces objetos. Es documentación fragmentaria que solo adquiere valor con investigación aplicada. Los restos arqueológicos cobran vida si sobre ellos se hace investigación. Cobran en realidad muchas vidas, tantas como enfoques e intervenciones se apliquen. Los bienes arqueológicos son **documentos** para la investigación histórica.

Esta categoría de intervención arqueológica referida a lo artefactual es la que finalizado el trabajo de campo, pone en marcha el proceso deductivo para la elaboración de documentos que interpreten acontecimientos (Orfila, 2006: 38). Es la actividad que propicia que los objetos, «las cosas reales», cobren sentido en un contexto preciso y conocido. Es la que explora la capacidad de información que ofrecen los objetos y su entorno. Es la que propicia el crecimiento documental y dinamiza la gestión museística. Es su organización racional la que hace del museo un laboratorio, en donde los elementos de las colecciones se convierten en verdaderos objetos científicos, y no solo en objetos de curiosidad o de delectación. El objeto constituye un testimonio permanente, sean cuales sean los enfoques escogidos. Las «cosas reales» son documentos museales primarios, son la fuente de un número infinito de interpretaciones y de análisis, mientras dure su existencia museal. Son un soporte de información. El término documento recubre a todo el conjunto: los objetos y los datos que pueden ser reunidos en torno a esos bienes, con la finalidad de identificarlos, analizarlos, explicarlos (Rivière, 2015: 228).

A pesar de todos sus beneficios, la investigación artefactual aplicada a grandes conjuntos es la gran olvidada y es obviada entre las actividades arqueológicas. Son causa de esta situación las dinámicas propiciadas por la administración, con contratos a la baja; el ejercicio profesional, que por múltiples razones relega su tratamiento para más adelante; y también las normativas de acceso a los museos, que anteponen la contemplación antes que el análisis. El Reglamento de Museos Estatales, en el apartado referido al acceso de investigadores añade al final una advertencia **«siempre que no haya menoscabo del normal funcionamiento de los servicios»** ¿un visitante molesto? Todo ello hace que tengamos los museos llenos de material del que casi nada sabemos (R. D. 620/1987: artículo 23)[4].

En aras de la conservación, **el material se custodia,** no se facilita el estudio en toda la complejidad que requiere y aún menos se propicia. La opción real que se nos ofrece es la de una exploración fragmentaria, subordinada a las unidades de embalaje establecidas, inamovibles, en espacios improvisados. Estas condiciones de acceso, fosilizan sustancialmente el depósito original y con ello los contextos, los que provienen de las intervenciones de campo, e impiden la incorporación de enfoques nuevos. Se anula con todo ello su cualidad de documento y se propicia la arqueología del ejemplo. ¿Cómo abordar estudios integrales de carácter analítico, con cuantificaciones y valores estadísticos?

---

[4] *Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.*

La arqueología actual pretende superar la valoración de ausencia-presencia y alcanzar unos valores que permitan hablar de procesos productivos, identificación de mercados, volúmenes de consumo, etc. Se precisan los recuentos plenos, sobrepasar la valoración de un resto fragmentado y alcanzar la identificación de individuos, a través del remontado; explorar las interrelaciones que entre ellos son posibles. Otra consecuencia añadida es la cansina presencia de siempre las mismas piezas en las publicaciones arqueológicas.

Los préstamos temporales de conjuntos integrales, y no de piezas aisladas, son básicos para sobrepasar la arqueología puntual. Su estudio requiere largos caminos, procesos de investigación complejos y extensos. Hay estudios artefactuales o ecofactuales que no admiten una visita, una contemplación puntual, ni el trabajo aislado de un único investigador. Son necesarias realmente campañas de intervención artefactual de cierta complejidad y de extensión calendárica.

Esperemos que el nuevo párrafo de la reciente Ley de Galicia, que si bien no dedica un apartado específico al acceso de investigadores a los museos, contempla entre sus funciones la de «facilitar la consulta ágil y continuada al personal investigador», velando en esta ocasión por la integridad de los fondos (LPCG, 5/2016: artículo 111)[5].

La investigación arqueológica es parte intrínseca del museo

La mayor parte de la actividad arqueológica gira en torno al museo. El arqueólogo deposita materiales y proporciona discursos. Sin embargo las dinámicas implantadas no fomentan una relación bidireccional. Falta la acción principal, la atención de sus demandas y de su acceso fluido.

El Reglamento de Museos de Titularidad Estatal entiende fundamentalmente que la investigación es interna, dirigida a la gestión de colecciones para su conservación, identificación y exposición (R. D. 620/1987: artículos 1, 2, 17 y 18).

Considerando reflexiones de Rivière (*op. cit.*: 223) sobre la investigación y los museos y haciéndolas nuestras, subrayamos su insistencia en que la investigación es fundamental para todo museo, del más pequeño al más grande. La investigación constituye la base de todas las actividades de la institución museística. Si es deficiente, las demás funciones se resienten. Un museo no debe gobernarse al azar. Ha de seguir una política general / estructural, que constituya el cuadro explícito de las investigaciones que acoja. No obstante, nos refiere, y concordamos con él, que los museos de historia, incluidos los de arqueología sufren una situación de subdesarrollo científico. Esos museos no siempre están a la par del avance de su disciplina de base y quedan como algo demasiado ligado al suceso y a la anécdota. La extrema diversidad de las colecciones, se añade al hecho de que una parte fundamental de la

5 Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia.

investigación histórica se efectúa fuera del museo, lo que convierte en más compleja todavía la situación de esas instituciones.

Ante esta situación más general de lo deseado, Rivière (*op. cit.*: 232) propone que si el museo carece de órganos de investigación, se ayudará del **concurso científico exterior**, en la perspectiva de unos intereses compartidos. No puede haber un verdadero museo si los **vínculos con la disciplina de base** son distendidos, vagos. La ausencia de investigación de las disciplinas de base que afectan a sus colecciones trae como consecuencia una musealización fósil, estática y errática, tanto en temas de discurso expositivo como en labores de gestión.

Por otra parte, como también dice este autor, una institución al margen de las corrientes investigadoras que le afectan no es un buen interlocutor para atender a un usuario deseoso de un estudio. El museo ha de poner en práctica la **metodología clasificatoria y documental** que permita toda investigación ulterior, particular y en profundidad. El objeto no es suficiente por sí mismo, ni portador de sentido más que si el sentido es descifrado. La adecuación del objeto al documento permitirá constituir una tipología del bien museal, una clasificación y descripción afinada del material, a partir de la terminología y de la metodología en boga, de modo que se pueda dejar la puerta abierta a toda investigación posterior. El análisis de ese material, consistente en poner de relieve todas las interrelaciones entre sus elementos constitutivos, así como introducir directa o indirectamente todos los trabajos de identificación y de análisis fisicoquímicos del material y todos los trabajos de correlación y de estadística pertinentes orientan la política de todo lo que constituye su entorno significativo.

Es necesario que esto suceda, para que la información arqueológica se agrande. Un sistema de investigación y de educación bien combinados va en beneficio de su público. La investigación ilumina su política de acción cultural. No hay en él enseñanza sin investigación previa. Toda exposición es concebida, como significativa de un estado de la disciplina de base. El contexto del objeto en su entorno es uno de los imperativos para su musealización. Constituye una de las vías que permitirá al museo abrirse a los montajes de síntesis y a la interdisciplinaridad.

Toda labor de conservación depende del planteamiento inicial de la investigación. La asociación entre investigación y conservación es estrecha y rigurosa. La investigación alimenta a la conservación y ésta es la que sostiene, y a veces incluso determina a la primera.

Una incorporación fluida y rutinaria de los saberes que afectan a sus colecciones pasa por considerar más en detalle las demandas de aquellos usuarios que los abastecen de colecciones y les proporcionan discursos.

Depósitos, inventarios y actividades arqueológicas

El uso de las colecciones arqueológicas tiene que ver con lo que los arqueólogos entregan y con las condiciones que establece la institución receptora, que no necesariamente confluyen. Las normativas vigentes, redactadas en las leyes y reglamentos arqueológicos y de museos reflejan en cierta medida esta visión contrapuesta.

En el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, por ejemplo, prima el registro objetual y considera muy poco la naturaleza de los bienes arqueológicos (R. D. 620/1987: artículos 1, 2, 17 y 18).

Fruto de esta normativa es la base de datos CER.ES y la DOMUS[6], sin duda muy interesantes para la gestión museística referida a la conservación y divulgación objetual de aquellas piezas selectas y con valores artísticos. Pero no parece la solución más adecuada para el inventario arqueológico, que prefiere se anteponga el registro de contextos –yacimientos depositados, campañas de intervención, unidades estratigráficas– y luego sus componentes –restos, ecofactos y objetos.

Esta manera en que se entiende el material arqueológico en un museo se refleja en sus instalaciones. En las remodelaciones actuales, los laboratorios de conservación reciben una atención especial en el proyecto arquitectónico (Herrero, *op. cit.*: 9) e incluso se considera su visibilidad en los circuitos de visita, mientras que por el contrario el o los laboratorios de investigación arqueológica externa son invisibles, provisionales o incluso inexistentes. También es muy expresiva la casuística de normativas de ingreso, cuando estas se hacen explícitas, caso del Museo de Cádiz[7] (*Protocolo Cádiz*), que refleja abiertamente cuál es la realidad que prima en los museos. La normativa sobredimensiona las prioridades de la conservación física del bien material y apenas incide en la que afecta a su valor documental, hablamos de los contextos. Ello provoca la reacción de los arqueólogos, ante unas exigencias inasumibles presupuestariamente (Vázquez, *op. cit.*).

Hemos de reconocer que el papel de los restauradores en museos ha tenido un impulso significativo y conveniente. A pesar de que son menores en número entre los profesionales en plantilla, preocupados por su buen hacer, celebran reuniones entre técnicos (Grupo de trabajo de la SGME) y elaboran documentos para establecer unas normas de actuación imprescindibles para el desempeño correcto de su trabajo.

A día de hoy, los arqueólogos conservadores de museos, los que ejercen la profesión libre, los que trabajan en la administración, los del mundo de la investigación y académico, queda claro que no nos hemos preocupado por la preservación documental de los bienes que entregamos a un museo. Todavía nunca hemos realizado reuniones para establecer acuerdos de cumplimientos mínimos en el tratamiento de la evidencia arqueológica e incluso somos

---

6 Adellac, M.ª D.; Pesquera, I.; Chinchilla, M.; Alquézar, E.; Carretero Pérez, A., y Barraca, P., 1996.
7 *Protocolo de entrega de materiales arqueológicos como depósitos de la Junta de Andalucía en el Museo de Cádiz.*

poco exigentes en el cumplimiento de los requerimientos mínimos determinados por ley (LPCG, 8/1995: Artículo 62.3)[8].

Será importante trabajar en el acuerdo y la concreción de unos requerimientos mínimos en la composición de datos que han de estar incluidos y cuáles han de ser los formatos de ingreso más convenientes.

Puesto que la naturaleza de la documentación arqueológica es en sí misma compleja, requiere un **formato de depósito** que lo considere. Hablamos de cantidades ingentes, de materiales diversos, tridimensionales, improntas de la acción humana y ante todo, que forman parte de contextos posdeposicionales, que son los que establecen la relación entre ellos (Orfila, *op. cit.*: 39).

El material arqueológico tiene la **condición de documento histórico**, con un formato especial –el de objetos fragmentarios sin encuadernar–, que garantiza los circuitos de consulta para poder alcanzar la unidad y la fuerza significativa del hecho histórico. De ahí que sea cada vez más importante que el trato que reciban no difiera demasiado, desde el punto de vista del sistema de almacenaje, del de un archivo de escritos (Orfila, *op. cit.*: 41).

Las evidencias arqueológicas son un **documento base**. Algunos son susceptibles de la conservación y contemplación en toda su materialidad. Pero otros requieren de analíticas que los conviertan en evidencias observables, bien sea por fotografía, por gráficas o por un texto que propone resultados. Sus sistemas de depósito precisan considerar la concurrencia multidisciplinar que atiendan las problemáticas requeridas para la identificación y el análisis, pero también para preservación física y documental.

Desde nuestra perspectiva, y con todo lo aquí expuesto, considero que en función del tipo de intervención arqueológica deberíamos considerar dos categorías de depósito: el original o primario, referido a los trabajos de campo cuyo orden de embalaje contempla los contextos arqueológicos; y el secundario, que actúa en el ámbito del museo, se refiere a los estudios de carácter artefactual y considera los contextos culturales.

Las entregas primarias –las de prospección y excavación– tendrían que considerar como mínimo todas las **unidades estratigráficas**, entendiendo que ello es parte de la protección (Muñiz, 2007: 50). Conviene insistir en ello, ya que, a pesar del común y extendido acuerdo sobre este requerimiento, aún se siguen depositando en los museos materiales sin su ubicación estratigráfica (Orfila, *op. cit.*: 38). Una evidencia arqueológica no es un objeto aislado, sino parte de un conjunto, de un contexto identificado e individualizado por el arqueólogo responsable de la intervención, siendo ése el registro que marcará la identificación de la pieza desde el punto de vista histórico. Todo elemento tiene significado dentro de ese todo que es la procedencia, el lugar original donde poseía todo su sentido. Estas exigencias mínimas son las que permitirán transformar todo lo recuperado en documentos históricos (Orfila, *op. cit.*: 38).

---

[8] Ley 8/1995, de 30 de octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia.

Los **ingresos secundarios** –las de estudios artefactuales y ecofactuales–, representan la segunda y sucesivas intervenciones sobre los conjuntos arqueológicos custodiados en museos. En la relación contractual del préstamo, consideramos que el arqueólogo ha de comprometerse a referenciar e inventariar los cambios de materialidad de los restos, señalizar y ubicar la alteración del orden interpretativo, y establecer itinerarios de búsqueda, que aseguren y faciliten las consultas sobre su relación con los contextos primarios, aquellos que están referidos a los ambientes posdeposicionales del depósito original, y a los secundarios propuestos por anteriores entregas.

A cualquiera de los sistemas de ingreso mencionados les afectan unos requerimientos básicos:

El número de orden de ingreso y de reingresos, y los datos que forman parte del **registro de entrada** –nombre del director, yacimiento, municipio, fecha de excavación e inventario detallado de materiales de cada conjunto arqueológico–, además de facilitar la gestión museística de las colecciones, son el carnet de identidad de una colección arqueológica. Son el garante historiográfico de todo lo que le sucede a un yacimiento arqueológico, el tipo de intervenciones que le fueron aplicadas y las derivas de información generadas sobre ellas. Ponen de manifiesto la biografía científico-historiográfica de una colección arqueológica. La suma de números de registro de entrada determina los caminos investigados, son el cúmulo de intervenciones sucesivas y contextos construidos.

Dentro de esta perspectiva, los **inventarios digitales** y no impresos deberían ser una exigencia por parte de los museos, para enriquecer los contendidos con cada nuevo depósito, para facilitar la consulta y la demanda de estudio, para que sea viable su incorporación en infraestructuras de datos; para que, en definitiva garanticen la localización permanente de cualquier categoría documental requerida, por parte del investigador. No olvidemos, que aún son raros los museos, incluso con importantes medios, con almacenes organizados para tales consultas, pese a su importancia tan fundamental para la información científica (Rivière, *op. cit.*: 258).

Tiene también un especial interés que la identificación y clasificación de materiales incluidos en el inventario velen por la normalización de los términos. **Los tesauros** generados en el ámbito de los museos estatales son un gran punto de partida, pero sin duda, cada ámbito geográfico debe velar por el vocabulario empleado en las culturas que le afectan. No olvidemos que son palabras clave que dan sentido a los restos, que favorecen la búsqueda y la petición de consulta por parte de un usuario.

Dentro de cada yacimiento, todas y cada una de sus evidencias arqueológicas deben ser, por definición y desde el primer momento, inventariadas y registradas con un índice numérico permanente e inalterable, que es **la sigla** o un código de barras como se está proponiendo, en la intervención de campo (Rallo, 2012: 22). Ella es la que identifica e individualiza las muestras y los fragmentos, y los relaciona con las unidades estratigráficas, la campaña, el yacimiento. Señala su fuente histórica. Cada fragmento es una sigla y cada objeto una suma de todas aquellas, que en el proceso de remontado en una intervención artefactual restituye su tafonomía posdeposicional, la historia de sus roturas, una vez fue abandonada o dejada.

Cada intervención nos refiere a un contexto construido, a una mirada nueva y por lo tanto a un renovado depósito, que implica un cambio de **etiquetado** del o de los conjuntos implicados en el referido estudio. Desde la perspectiva de las intervenciones artefactuales por nosotros realizadas, después de varios ensayos consideramos que en las etiquetas de cajas, de sub-cajas, de bolsas y de sub-bolsas debía prevalecer el nombre del yacimiento, la clase de agrupación –objetual, formal, funcional, tipológica, etc.– y el grado de reconstrucción, a efectos de exposición museística y de documentación arqueológica. Hacemos desaparecer, en cambio, la referencia a una campaña en concreto, cuando el estudio del conjunto industrial se refiere al yacimiento, ya que es frecuente que en los procesos de identificación de individuos objetuales, los remontados de piezas desdibujen este dato.

Un **embalaje** es correcto si garantiza la conservación medioambiental pero también y en gran medida la documental de las evidencias guardadas. Siendo la condición esencial la **identificación topográfica**, que garantice la accesibilidad consultiva por parte del investigador. Recordando que cada nueva intervención reubica el material y es el **sistema informático** quien se ocupa de las correspondencias de localización entre tanto material y tan aparentemente disperso (Tapol, *op. cit*.: 35). Y es también la infraestructura de datos la que enlaza el conjunto de materiales con la documentación fotográfica, planos y también escritos sin necesidad de que compartan espacios físicos (Tapol, *op. cit*.: 36).

Unos criterios de ingreso acordados entre arqueología y museos garantizan la preservación del valor material y documental de la evidencia arqueológica. En la determinación de exigencias de las condiciones de un depósito, considero que no toda la responsabilidad recae en el arqueólogo particular, sino también en las políticas presupuestarias y las dinámicas de contratación que la administración propicia y los arqueólogos consienten o sufren sin remedio. Hoy en día, el incremento de los almacenes externos permite responder con holgura a la demanda de recepción de los bienes recuperados de actividades arqueológicas (Herrero, *op. cit*.: 11). Al tratarse de unos espacios diseñados desde cero favorecen la actuación fluida de los técnicos encargados de la conservación y han permitido el acceso del público para su disfrute. Ya queda tan solo articular las condiciones que favorezcan la consulta de los investigadores externos, para que también se avance en la conservación y en el enriquecimiento documental de lo que está albergado. Son un factor a favor de que comencemos a pensar en la existencia de arqueotecas.

Los expurgos

Es éste un problema importante. Guarda una estrecha relación con lo que aquí reclamamos. Como muy bien expresa Palomares (2001: 178), un conservador de arqueología del Museo de Cádiz, el innumerable desfile de cajas que van llegando a un museo es un alivio para los profesionales que encuentran cumplido su cometido de entrega y un calvario para el profesional de museos. Como solución a esto y a otros problemas en los que se extiende, se atreve a proponer los expurgos, a la vez que se defiende, advirtiendo que no debe contemplarse como un «sabotaje patrimonial», sino como una forma de plantear seriamente el destino de las colecciones museables.

En mi caso, desde la perspectiva de investigadora artefactual, concuerdo plenamente en su propuesta. A lo largo de nuestras intervenciones referidas a cerámica, de producción autóctona, nos encontramos con la situación de tener que dedicar un tiempo largo –de semanas– al descarte del material carente de valor diagnóstico. En nuestros cálculos nos sale siempre un porcentaje elevado (en torno a un 30 o un 40 %) de material que ralentiza y hace «ruido» en un proceso de análisis. La actividad arqueológica tiene plenamente asumido la no recuperación ni el recuento de las piedras de un derrumbe o de las tejas, por poner un ejemplo; ni tampoco los arqueomalacólogos se plantean recoger íntegramente un basurero de conchas, e incluso, dentro del muestreo que ejecutan, hacen una labor de descarte de las partes de un molusco que no ofrece información. Podríamos decir lo mismo de un carpólogo o de un antracólogo, entre otros. Los estudios de especialistas tienden a realizarse intentando maximizar la información que puede obtenerse en función de un limitado número de muestras por motivos presupuestarios.

En lo que a cerámica respecta, antiguamente se recogían los fragmentos con alto valor estético. Hoy día, se recoge todo, hasta el fragmento más mínimo, se lava e incluso se sigla y se inventaría y, en consecuencia, luego ha de ser entregado al museo. Sin embargo no nos hemos parado a pensar cual es la razón de ser de este cambio de estrategia. Hoy atendemos a la evidencia vulgar, la rutinaria, para obtener una imagen de lo representativo y no de lo excepcional. Reclamamos los totales de un determinado producto para calcular producciones. Mas para todo ello es suficiente con los fragmentos diagnósticos, los que nos remiten más directamente a la forma, los que nos permiten atajos en el sistema de análisis.

También han de recogerse los fragmentos de panzas lisas, para retratar las cualidades posdeposicionales de la UE a la que corresponden. Es preciso su recuento, observar su morfología y tamaño e intentar un remontado inicial. Todas éstas son acciones que consideran su valor ecofactual. Identifican los índices de fragmentación, de rodamiento, de acumulación o de dispersión de una vasija una vez fue desechada o abandonada. Mas esta parte del protocolo puede suceder en campo y, una vez que es finalizada, este tipo de material, con bajo valor diagnóstico en los análisis formales, podría ser descartado. Nos ahorraríamos una partida presupuestaria importante: el tiempo de su lavado, siglado e inventariado, en la intervención de campo; su identificación y descarte en una actuación secundaria; el tiempo, el espacio y los medios para su preservación en los museos. Tal vez se podría considerar la opción de un entierro acotado, protegido y señalizado, que ofrezca la opción si lo deseamos, de poder recuperarlo. Es cierto que sería perfecto el intento de reintegración máxima de las vasijas recuperadas, más la realidad actual de los museos nos indica que solo excepcionalmente sería viable.

La arqueoteca deseada

En la línea con lo que Palomares nos dice (*op. cit.*: 179) la enumeración y descripción de las carencias y deseos es uno de tantos caminos para provocar el debate y comenzar el sendero soluciones fructíferas.

Hay carencias, que considero importantes. Una es la escasa atención que se presta al valor documental de los materiales arqueológicos. Creo que el problema comienza en los requerimientos de ingreso, poco atentos a los datos de contexto; y continúa en los criterios de preservación, que priorizan los requerimientos medioambientales y expositivos antes que los documentales. Faltan foros convergentes de arqueólogos y conservadores para protocolizar los depósitos. Es demasiado anecdótica la colaboración o la activación de la investigación externa que atienda a los intereses de un investigador arqueológico.

Mis deseos son los de la existencia de arqueotecas, a las que se pueda acudir, sin excesivos preámbulos, con protocolos de acceso universales y anónimos para poder consultar evidencias arqueológicas y la documentación que le afecta en un tiempo prudencial y estipulado. Que existan formularios de préstamo en sala y para la investigación exterior. Que haya un servicio que ofrezca la información suficiente para conocer las opciones de pedido que se pueden formular –por yacimiento, por UEs, por conjunto industrial, por objetos, por fragmentos puntuales, un ecofacto, una muestra–. Que estén a disposición del público inventarios digitales que permitan identificar los fondos arqueológicos. Que los museos se doten de un personal dedicado a la atención de este servicio. Que la visita de un investigador no sea un acontecimiento sino una rutina. Que haya salas disponibles para la observación de una evidencia puntual o un conjunto, con mesas, iluminación y un espacio para mantener la colección en reserva, el tiempo que dure el estudio.

Me sumo a las preguntas de Orfila ¿Es necesario crear nuevas instituciones con empleados que se encarguen de los «archivos arqueológicos»? ¿Hay que remodelar los museos arqueológicos, especialmente en lo que se refiere a sus almacenes? ¿Han de plantearse exhibiciones temporales que presenten los resultados de las intervenciones arqueológicas? (Orfila, *op. cit.*: 42).

También veo interesante la solución que propone Palomares (*op. cit.*: 178), de crear dos tipos de almacenes arqueológicos: los que contienen materiales con valor expositivo y divulgativo y aquellos en donde estarían las evidencias que son de interés para la investigación arqueológica.

Confiemos en que enunciados como el de la nueva Ley de Patrimonio de Galicia, en el apartado de museos, determina que todos los museos de Galicia contarán con un inventario y un catálogo, con una versión digital, de acceso abierto, para el tratamiento técnico-científico y la identificación, control, estudio y difusión del patrimonio mueble, propicien una nueva realidad.

Bibliografía

Adellac, M.ª D.; Pesquera, I.; Chinchilla, M.; Alquézar, E.; Carretero Pérez, A., y Barraca, P. (1996): *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CER.ES = Red Digital de Colecciones de Museos de España. CER.ES (Colecciones en Red). Disponible en: <ceres.mcu.es>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Documentación Museos Estatales = Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Documentación de Colecciones en los Museos. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/documentacion/documentacion-de-colecciones.html>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Fernández Cacho, S. (ed.) (2002): *Arqueos. Sistema de Información del Patrimonio Arqueológico de Andalucía* [en línea], Serie PH Cuadernos, n.º VI. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Disponible en: <http://www.iaph.es/web/canales/publicaciones/cuadernos/cuadernos-ph/contenido/CuadernosTecnicos/CuadernoVI>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Herrero Delavenay, A. (2011): «De almacén a centro de conservación de colecciones», [en línea], *Almacenes de museos. Espacios internos. Propuestas para su organización*, *ICOM España Digital*, n.º 3, pp. 9-16. Disponible en: <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital>. [Consulta: 29 de noviembre de 2015].

Ley 8/1995, de 30 de octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia [en línea], *DOG* n.º 214, de 8 de noviembre de 1995; *BOE* n.º 287, de 1 de diciembre de 1995. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1995/12/01/pdfs/A34819-34833.pdf>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Ley 5/2016, de 4 de mayo, del Patrimonio Cultural de Galicia. *DOG* [en línea], n.º 92, de 16 de mayo de 2016; *BOE* n.º. 147, de 18 de junio de 2016. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2016/06/18/pdfs/BOE-A-2016-5942.pdf>. [Consulta: 29 de noviembre de 2015].

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Préstamos para exposiciones temporales* [en línea], Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/colecciones/gestion-de-colecciones/prestamos.html>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Muñiz Jaén, I. (2007): «Museos arqueológicos municipales en Andalucía: Problemática y particularidades» [en línea], *Mus-A*, n.º 7, pp. 43-50. Disponible em: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/musa_des.jsp?idreg=15>. [Consulta: 10 de enero de 2015].

Muñoz-Campos García, P. (2012): «Espacios para el tratamiento y conservación de las colecciones», [en línea], *Almacenes de museos. Espacios internos. Propuestas para su organización*, *ICOM España Digital*, n.º 3, pp. 9-16. Disponible en: <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital>. [Consulta: 29 de noviembre de 2015].

Orfila Pons, M. (2006): «¿Museo o archivo? ¿Cómo denominar y organizar los lugares en donde se depositan los bienes muebles procedentes de las excavaciones arqueológicas?», *Mus-A*, n.º 7, pp. 37-42. Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/musa_des.jsp?idreg=15>. [Consulta: 10 de enero de 2015].

Palomares Samper, J. A. (2001): «Propuesta para el establecimiento de Sistemas Normalizados de Almacenaje para materiales arqueológicos en museos» [en línea], *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 34, pp. 177-182. Disponible en <www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/download/1147/1147>. [Consulta: 29 de noviembre de 2015].

Protocolo de entrega de materiales arqueológicos como depósitos de la Junta de Andalucía en el Museo de Cádiz [en línea], Disponible en: <http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/MCA_protocolo_de_entrega_de_material_arqueologico_mca.pdf>. [Consulta: 25 de febrero de 2017].

Rallo, C. (2012): «Claves para un buen almacén» [en línea], *Almacenes de museos. Espacios internos. Propuestas para su organización*, *ICOM España Digital*, n.º 3, pp. 9-16. Disponible en: <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital>. [Consulta 29 de noviembre de 2015].

Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos [en línea], *BOE* n.º 114, de 13 de mayo de 1987. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1987/05/13/pdfs/A13960-13964.pdf>. [Consulta: 12 de enero de 2017].

Rey Castiñeira, J.; Abad Vidal, E.; Calo Ramos, N.; Martín Seijo, M.; Quindimil García, L.; Rico Rey, A.; Rodríguez Calviño, M., y Teira Brión, A. (2009): «Metodoloxía e criterios para o estudo dos materiais arqueolóxicos: o Proxecto do castro da Punta do Muiño» [en línea], *Gallaecia*, n.º 28, pp. 213-232. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3044013.pdf>. [Consulta: 12 de enero de 2017].

Rivière, G. H. (2015): *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*. Madrid: Akal.

Tapol, B. de (2012): «La gestión de las colecciones en las áreas de reserva: misión, uso, agrupación de los fondos, mantenimiento». En línea, *Almacenes de museos. Espacios internos. Propuestas para su organización*, *ICOM España Digital*, n.º 3, pp. 9-16. Disponible en: <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital>. [Consulta 29 de noviembre de 2015].

Vázquez, R. (2015): «Los arqueólogos gaditanos denuncian la ilegalidad del Museo en la entrega de materiales» [en línea], *La Voz de Cádiz*, 16-4-2015. Disponible en: <http://www.lavozdigital.es/cultura/201504/16/denuncia-arqueologos-museo-20150416141435-pr.html>. [Consulta: 12 de enero de 2017].

Xunta de Galicia. Autorización de saída de documentos de Arquivos [en línea], Disponible en: <http://www.xunta.es/formularios/generarPlantillaPDF?conselleria=CT&procedimiento=114A&version=0.0&idioma=gl_ES>. [Consulta: 12 de enero de 2017].

El valor de la imagen: del objeto arqueológico al objeto virtual

The value of the image: from the archaeological object to the virtual object

Ángel M. Felicísimo (amfeli@unex.es)
Universidad de Extremadura
María Eugenia Polo (mepolo@unex.es)
Universidad de Extremadura
Alicia Rodero (alicia.rodero@mecd.es)
Museo Arqueológico Nacional
Trinidad Tortosa (tortosa@iam.csic.es)
Instituto de Arqueología, Mérida–CSIC

Resumen: Cada vez más se observa cómo diversas instituciones museísticas van incorporando visitas virtuales y reproducciones 3D de las piezas más destacadas. Ambos casos son esenciales en el acercamiento del conocimiento para todo tipo de personas e intereses. Poder estudiar una pieza sin moverla de su ubicación, ni manipularla, son estimulantes ventajas para su conservación. Las posibilidades que ofrecen estas reproducciones para el especialista son incuestionables, incluso sin tener que acercarse a la institución: ampliación o giro de la misma para analizar todos los detalles. Cualquier objeto arqueológico es susceptible de ser representado virtualmente mediante un modelo digital tridimensional. Podemos obtener modelos 3D de objetos o escenas digitalizando con un escáner 3D o mediante fotografía digital, con los llamados sistemas de modelado basado en imágenes. Esta comunicación analiza el proceso de obtención del objeto virtual a partir de la pieza ibérica y el valor que adquiere la imagen en el contexto museístico actual.

Palabras clave: Cultura ibérica. Sistema de modelado basado en imágenes. Escaneo 3D. Difusión modelo virtual. Contexto museístico. Modelo digital. Patrimonio arqueológico.

Abstract: Increasingly, it is observed that several museum institutions are incorporating visual visits and 3D reproductions of their most important pieces. Both cases are essential in the approach of the knowledge for all kinds of people and interest. Studying an archaeological object without moving it from its location or manipulate it, becomes a stimulating advantage for its conservation. These reproductions offer unquestionable possibilities to the professional, not only for not being physically in the institution but also for manipulating the virtual object

to analyze all the details. Any archaeological object can be represented in a virtual way by means of three-dimensional digital model. We can obtain 3D models of objects or scenes by digitizing with a 3D scanner or by means of digital photographs with the so-called image-based modeling systems. This paper analyzes the process of generating a virtual object from an iberian object and the value acquired by the image in the current museum context.

Keywords: Iberian culture. Image-Based Modeling systems. 3D scanning. Virtual model dissemination. Museum context. Digital model. Archaeological heritage.

El valor de la imagen

Es un hecho confirmado que la construcción de modelos virtuales 3D permite diseñar una nueva forma de comunicación a través de la cual los objetos arqueológicos se convierten en elementos accesibles para diferentes usuarios, siendo productos válidos tanto para el especialista en la materia como para un público más general. Hoy día la tecnología que se encuentra detrás de este producto final adquiere cierta complejidad que ha sido perfeccionada en las etapas del proceso de trabajo, alcanzando un amplio consenso sobre la validez e interés del resultado obtenido. Prueba de ello son los programas específicos de digitalización 3D que tanto grandes como pequeñas instituciones museísticas han abordado y están realizando en la actualidad como el British Museum, el Louvre parisino o algunos de los más importantes museos de la capital italiana.

Desde este contexto, presentamos una incipiente colaboración entre tres instituciones públicas: el Museo Arqueológico Nacional (MAN), el Instituto de Arqueología, Mérida –CSIC- y la Universidad de Extremadura con el objetivo de construir estos modelos 3D a partir de los objetos ibéricos que se guardan en ese Museo. Se trata de una actuación que ya ha tenido su reflejo en otros departamentos del MAN, en concreto con el que custodia las cerámicas griegas, cuyo resultado final se encuentra disponible en la siguiente dirección (https://sketchfab.com/man).

Definiendo el objeto arqueológico ibérico

En este primer ensayo que presentamos, hemos seleccionado una treintena de objetos ibéricos cuyo único elemento de elección ha sido reunir los diferentes soportes que nos proporcionan estas culturas ibéricas para confirmar la eficacia de esta tecnología. Así hemos integrado piezas realizadas en bronce, caliza, cerámicas ibéricas o griegas, que nos han permitido validar los óptimos resultados que ofrece la metodología.

Pero, nuestro objetivo final pretende ir algo más allá, de manera que nuestro interés, en un futuro próximo, radica en ofrecer herramientas digitales a diferentes niveles de comprensión: principalmente en los espacios de la investigación y la divulgación, de manera que podamos dotar de una visibilidad más amplia a este ámbito ibérico, bastante desconocido por ejemplo para el mundo anglosajón. En este sentido, estamos preparando un breve cuaderno con seis

fichas correspondientes a objetos destacados y conocidos de esta cultura protohistórica que en un breve periodo de tiempo estará disponible en las páginas web de las instituciones participantes en esta iniciativa. Entre esas piezas se encuentran la Dama del Cerro de los Santos, la Dama de Galera, un exvoto femenino de Collado de los Jardines o el conocido como «vaso de los guerreros» de Archena, entre otros. Nuestra intención es ofrecer pequeñas «biografías» de estas piezas donde se haga un breve recorrido sobre su tiempo, no solo arqueológico, sino también sobre su historia contemporánea posterior a su descubrimiento. En esta ocasión, ofrecemos tres ejemplos de las imágenes obtenidas de tres piezas tan significativas como son la Dama de Galera (Granada), el «vaso de los guerreros», de Archena (Murcia) y el exvoto del caballito procedente de El Cigarralejo (Murcia) (figs. 1A,1B y 2).



Fig. 1. A. «Dama de Galera» (Granada). Foto: AMF.



Fig. 1. B. «Vaso de los Guerreros» (Archena, Murcia). Foto: AMF.

La presentación del catálogo de objetos en 3D para el mundo ibérico, con el conocimiento actual que manejamos, puede ser el de su integración en esa arqueología aplicada del siglo xxi que, como ha ocurrido en otras tecnologías aplicadas a aspectos tan fundamentales para la investigación como es el territorio, ha permitido percibir y asimilar esos paisajes ibéricos de manera diferente.

Por otra parte, esta iniciativa de presentación y uso de modelos en 3D conlleva directamente, además, unas consecuencias de transmisión social del conocimiento (Díaz-Andreu *et alii,* 2016) que repercutirá en un mejor nivel de percepción social de aquello que representaron las culturas ibéricas en la protohistoria de nuestro país. En este sentido, en el de la percepción, tendremos que reflexionar sobre la traslación que supone el objeto de la

«realidad» al objeto virtual que, sin duda, nos ofrece una visión de «veracidad virtual» que nos llevará, con toda seguridad a modificar también nuestra percepción, como especialistas, en torno al ámbito ibérico.

Pero, además del importante papel que la obtención de estos modelos virtuales pueden ofrecernos para la divulgación y la investigación del ámbito ibérico, es indudable que también nos garantizan la fijación de estos modelos en el tiempo, preservando así para la posteridad, las imágenes de estos objetos, tal y como se encuentran actualmente, representando unas imágenes dinámicas del objeto a día de hoy. Pensemos, por ejemplo, en muchos de los vasos del ámbito ibérico con decoración pintada que con el paso del tiempo, como hemos podido constatar, han perdido algunos detalles de esa pintura; este futuro catálogo de objetos ibéricos recopilados en 3D nos ofrecerá una foto dinámica y global de la pieza confirmando así la eficacia de este sistema de conservación del patrimonio arqueológico.

Generando el objeto virtual

Cualquier objeto arqueológico es susceptible de ser representado virtualmente mediante un modelo digital tridimensional. Además, la demanda en el uso de modelos 3D para diferentes disciplinas ha crecido enormemente en los últimos años, pues la modelización tridimensional es una forma realista de transmitir datos volumétricos y geométricos. En estos momentos esta recreación virtual de objetos se consigue a partir de dos técnicas no muy diferenciadas, el modelado basado en medida y el modelado basado en imágenes (Evgenikou, y Georgopoulos, 2015).

El modelado basado en medida implica el uso de escáneres 3D. Estos dispositivos analizan un objeto para obtener datos sobre su forma y geometría, con opción de información de color. Al digitalizar un objeto, lo reconstruimos virtualmente para acceder a más información, con posibilidad de escalarlo y medirlo. La información recogida se analiza con un software específico que permite construir modelos digitales tridimensionales para multitud de aplicaciones. Actualmente disponemos de una gran variedad de estos dispositivos que pueden ser clasificados según diferentes criterios: alcance, precisión, tecnología usada, precio… Baste decir que los utilizados en el ámbito arqueológico permiten precisiones de décima de milímetro en la reconstrucción del objeto y dotan al resultado final de información fotorrealista gracias a la inclusión de fotografía digital (Abate *et alii*, 2011).

El modelado basado en imágenes también conocido por sus siglas en inglés IBM, (Image-Based Modeling) crea un modelo 3D de un objeto o escena a partir de un conjunto de imágenes digitales solapadas realizadas cubriendo todo el objeto a representar. Los sistemas IBM se basan en los principios de la fotogrametría automatizada y la visión computerizada. La metodología consiste en extraer los elementos que son invariantes en imágenes consecutivas para resolver la geometría del objeto de forma conjunta usando una serie de algoritmos (Verhoeven *et alii*, 2015) que determinan los parámetros de la cámara y generan una nube de puntos densa a la que posteriormente se le añade textura (Remondino, y El-Hakim, 2006). Se debe destacar en este punto el desarrollo de las cámaras digitales actuales que toman gran

número de fotografías de alta calidad permitiendo la mejora de diferentes técnicas fotográficas (Felicísimo, 2011).

Tanto el escaneo 3D como los sistemas IBM presentan ventajas e inconvenientes desde un punto de vista técnico, económico, formativo y de calidad de resultados. Podemos consultar diversos estudios comparando ambas técnicas en entornos arqueológicos (Santagati; Inzerillo, y Di Paola, 2013) (Cassen *et alii*, 2014) (Koutsoudis *et alii*, 2014). Por regla general el escaneo 3D necesita de un usuario experto para la gestión del escáner y el procesado de los datos. La adquisición de un buen equipo de escaneo supone un desembolso económico importante. Por contra, la exactitud métrica conseguida puede llegar a la décima de milímetro, generando un modelo con una alta fidelidad geométrica con respecto al original. La literatura sobre aplicaciones de los escáneres 3D a estudios métricos de escenas u objetos arqueológicos (Georgopoulos; *Telioni*, y Tsontzou, 2016), reconstrucciones (Merchán; Salamanca, y Adán, 2011) y documentación (McPherron; Gernat, y Hublin, 2009) es ya muy amplia. Esta representación de la realidad permite medir volúmenes, superficies, crear secciones, y en general, guardar todas las propiedades métricas del objeto.

La naturaleza de los sistemas de modelado basado en imágenes permiten crear modelos 3D de una forma más simple y económica: una cámara de teléfono móvil y una aplicación de modelado gratuita o de bajo coste crean modelos visualmente agradables, con un flujo de trabajo sencillo y una métrica aceptable (Remondino *et alii*, 2012). Evidentemente, para resultados más profesionales se requiere un equipo fotográfico y de procesado más ambicioso, encareciendo el proceso. La calidad del modelo final está relacionada con el número de fotografías tomadas, la resolución de la cámara usada, la textura del objeto, la iluminación y el software usado para general el modelo (Fryer, y Chandler, 2013).

Metodología de trabajo

Con escáner 3D[1]

Para este trabajo se usó un escáner de luz estructura llamado GOSCAN 20, generando un modelo del exvoto del caballito con manta. Este escáner de mano, que no tiene contacto directo con el objeto a escanear, mide proyectando un patrón de luz calibrada, basándose en el principio de luz estructurada. Como el escáner necesita geometría para posicionarse, dos cámaras captan la deformación de ese patrón sobre el objeto escaneado y se genera una nube de puntos con posibilidad de información de textura, si se desea. Previa al escaneo, se debe realizar un proceso de autocalibración, midiendo una placa de calibración específica, ya que el escáner sufre deformaciones y este proceso adapta el dispositivo a las condiciones ambiente. Es importante, con este tipo de escáneres, que la iluminación ambiental sea la mínima posible para no interferir con el patrón de luz estructurada emitida por el escáner, que éste reconoce.

1 Agradecemos a la Junta de Extremadura y Fondos FEDER el apoyo proporcionado en la compra de parte del material usado en la generación de los modelos 3D.

El software que gestiona el escáner y realiza el procesado de la información se llama VXelements. Cuando escaneamos un objeto obtenemos una nube de puntos de gran densidad a partir de muestras geométricas en la superficie del objeto, lo que supone una captura masiva de puntos, los que nos interesan y los que no, por lo que es necesario un depurado posterior del resultado. Las nubes de puntos se transforman en mallas de polígonos o mallas triangulares en lo que se conoce como reconstrucción de superficies, y que necesita de operaciones de refino, como el cierre de pequeños orificios o la depuración de defectos topológicos de la malla. Además, es muy difícil escanear el objeto completo desde un único punto de vista, sin que queden zonas ocultas. En este caso fue necesario fusionar dos escaneos para representar la pieza completa.

El escáner 3D reúne información de la geometría del objeto, indicando la posición tridimensional de cada punto escaneado. Si además tenemos información de color (gracias a una cámara fotográfica) podemos determinar los colores de la superficie del objeto y dar textura al mismo.

En la figura 2 se muestra la interfaz de este software de procesado con el modelo ya depurado y listo para exportar. Obtenemos en este caso un modelo 3D de un objeto con una resolución de 0,4 mm que podemos difundir por internet o imprimir en 3D (fig. 2).

Con fotografía digital

Recordemos que la generación de modelos tridimensionales usando fotografía digital implica tener un conjunto amplio de fotografías digitales solapadas realizadas sobre el objeto, preferiblemente en unas condiciones de luz controladas, para ser procesadas en una aplicación concreta. Esta aplicación es Agisoft PhotoScan, software comercial de coste medio que realiza el

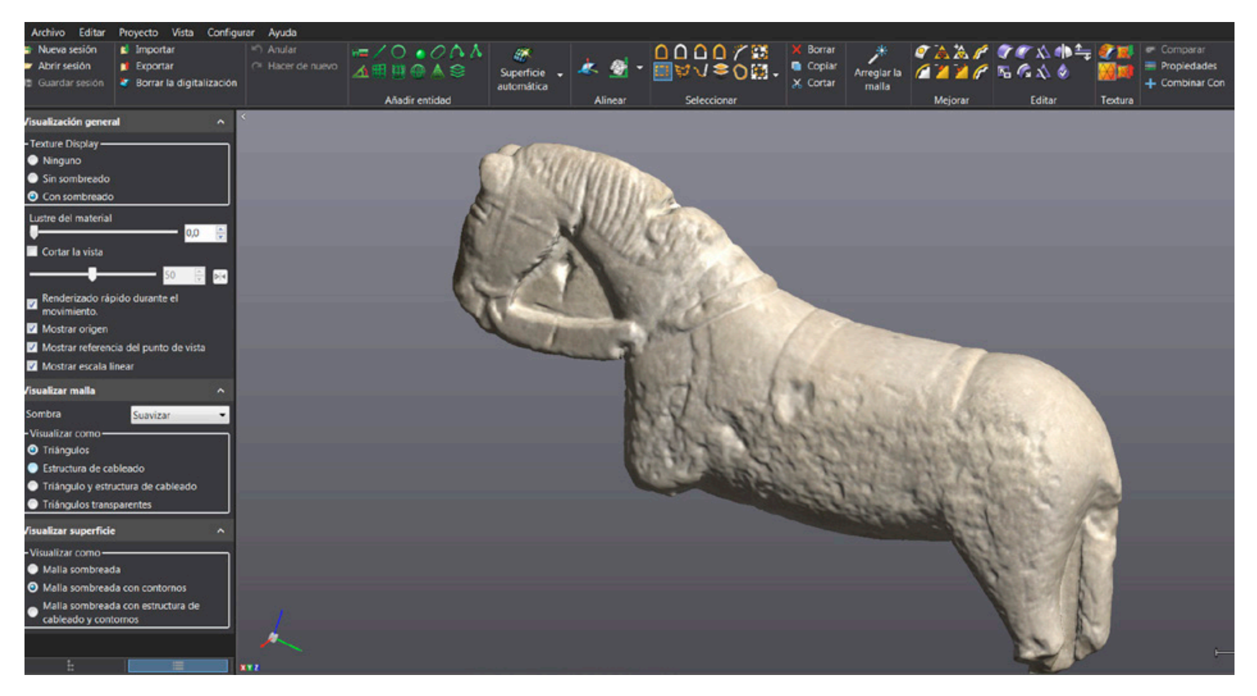


Fig. 2. Interfaz de VXElements en el procesado del modelo del exvoto del caballito procedente del Cigarralejo (Mula, Murcia).

procesamiento fotogramétrico de imágenes generando un modelos 3D a partir de un conjunto de imágenes solapadas tomadas sobre un objeto (Verhoeven, 2011). PhotoScan es un software de escritorio, lo que implica que procesa los datos en nuestro ordenador consumiendo los recursos del mismo durante el procesado, en contra de los sistemas basados en web que realizan el modelado en la nube (Kersten; Mechelke, y Maziull, 2015).

Agisoft PhotoScan realiza el procesado de las imágenes en un flujo de trabajo casi automático que comprende los siguientes pasos:

En primer lugar se realiza el proceso llamado de alineación, donde se buscan puntos homólogos entre fotografías adyacentes, por lo que las imágenes deben estar solapadas, como ya se ha indicado. El software reconoce elementos y los une, al tiempo que genera un test de exactitud. En esta fase se determina la posición de las cámaras y la orientación de cada fotografía generando ya un modelo esquemático, representado por una nube dispersa de puntos. En el siguiente paso se crea la nube densa de puntos Estos pasos son posibles gracias a la aplicación de algoritmos de computación y pueden ser llevados a cabo con diversos grados de exactitud (López *et alii*, 2016). El tercer paso descansa en la creación de la malla a partir de la nube densa de puntos para finalizar con la adición de la textura.

Es importante resaltar que el software reconoce los ficheros Exif de las imágenes (metadatos) y no es necesario usar una cámara fotográfica calibrada.

Dado el proceso bastante automatizado de este software, la toma de fotografías es el único, y vital, paso en el que el usuario tiene un control total. La iluminación debe ser coherente y los patrones de sombras no pueden cambiar de una foto a otra. La solución en este caso supone usar luz difusa para evitar sombras intensas. También es necesario realizar una calibración de color.

El «Vaso de los Guerreros» se fotografió con una cámara réflex digital de formato medio PENTAX 645Z (51,4 Mpx), con un área de imagen de 43,8 mm x 32,8 mm aproximadamente, con pantalla de 3,2 pulgadas abatible. Se tomaron en total 80 fotografías con la distribución que puede apreciarse en la figura 3. Destacar la dificultad que entraña fotografiar correctamente el interior de la vasija para que después se forme el modelo completo. En general los objetos de grandes dimensiones plantean la necesidad de usar escaleras, mástiles, o incluso drones (Fernández-Hernandez *et alii*, 2015), en el caso de excavaciones arqueológicas, para un correcto fotografiado (fig. 3).

La «Dama de Galera» se fotografió con una cámara DSLR Nikon D7000 cámara con sensor CMOS APS-C que genera imágenes de 4928 x 3264 píxeles efectivos (16,2 Mpx) y un objetivo 18-200 mm f/3.5-6.3 Tamron zoom. Se tomaron en total 77 fotografías. En la figura 4 se aprecia el resultado al finalizar el flujo de trabajo (fig. 4).

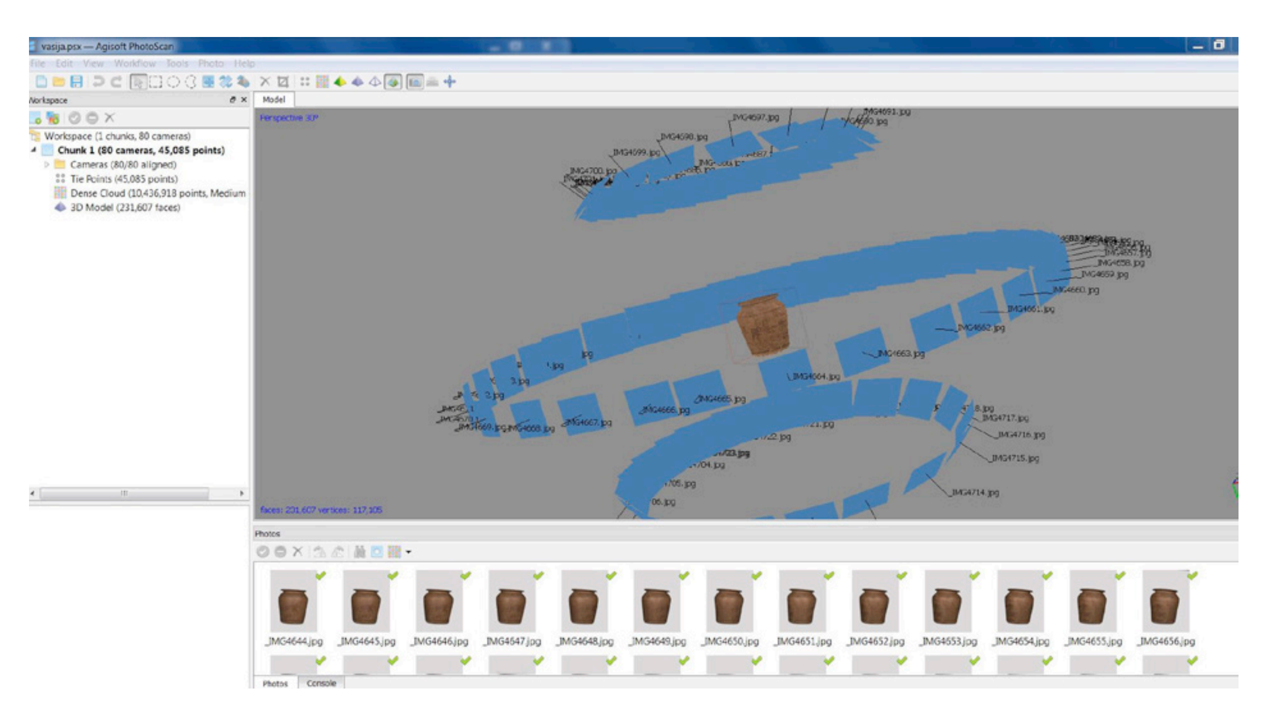


Fig. 3. Interfaz de Agisoft PhotoScan en el procesado del «Vaso de los Guerreros» (Archena, Murcia).

En ambos casos las fotografías se tomaron en el formato RAW de la cámara que conserva toda la información de las mismas, posteriormente se transformaron a formato JPG, después de realizar un ajuste de color.

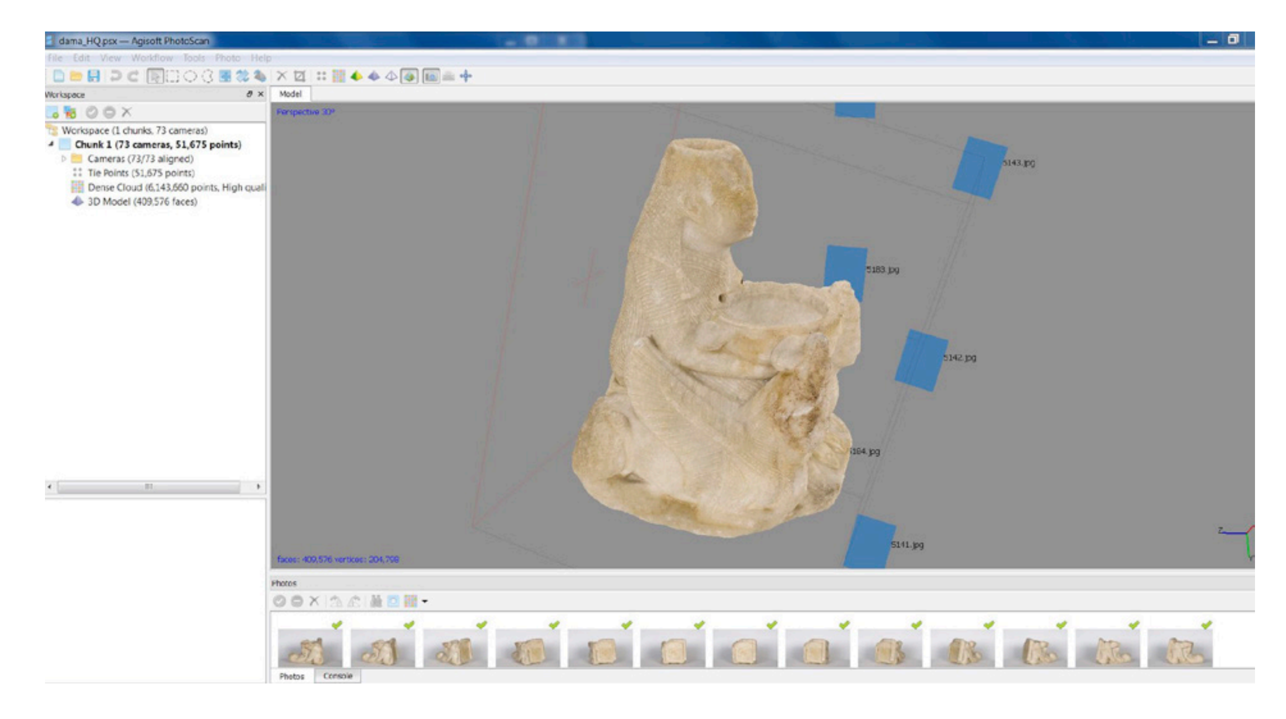


Fig. 4. Interfaz de Agisoft PhotoScan en el procesado de La Dama de Galera (Granada).

El tiempo del procesado se incrementa con el número y calidad de las fotografías. A modo de ejemplo decir que la generación de estos modelos lleva varias horas de procesado del ordenador.

Tanto en el caso del escáner 3D como el modelado con fotografía es muy difícil, y a veces prácticamente imposible, generar modelos correctos de objetos metálicos o transparentes o en movimiento. Los objetos con una textura excesivamente simple o lisa también dan problemas ocasionalmente.

La difusión del objeto virtual

El objeto virtual no se rompe ni se daña, no le afectan las luces de las vitrinas de los museos ni los cambios de humedad y temperatura. En esencia, el objeto virtual se representa por un conjunto de fórmulas matemáticas y las reglas del juego son, por tanto, diferentes, pudiendo difundirse esa información en formatos no convencionales (Felicísimo; Polo, y Peris, 2013). Como todo está en internet, el objeto arqueológico virtual también expande su presencia en la red. Profesionales del modelado y la arqueología compiten con amateurs digitalizando y difundiendo objetos de lo más variopinto en redes sociales y profesionales.

Una de estas redes es Sketchfab, que fundada en el año 2012 en Francia, es un sitio web usado para visualizar y compartir contenidos 3D *on line*. Los usuarios de esta web crean su propio perfil donde subir sus creaciones, que pueden ser descargadas por otros usuarios. Incluso algunos de los modelos subidos son susceptibles de ser impresos en 3D. Multitud de museos, empresas del sector del modelado y organizaciones exponen, y comparten, sus trabajos virtuales dentro de la filosofía de red social (fig. 5).

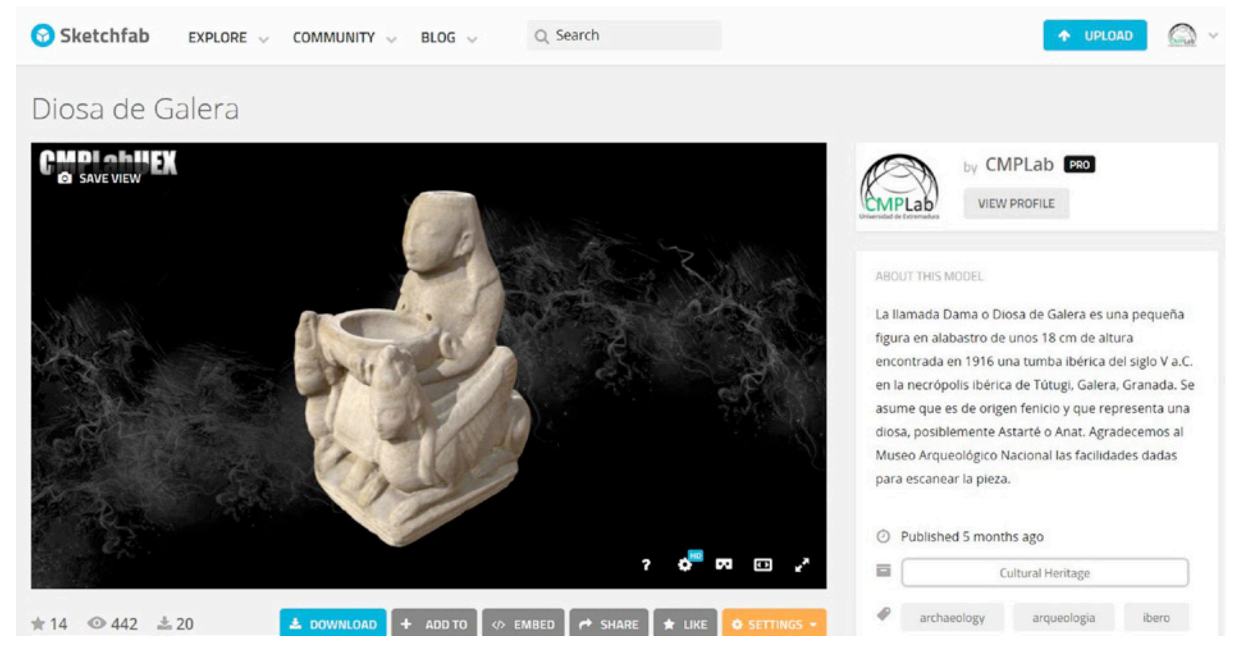


Fig. 5. Modelo 3D en Sketchfab de La Dama de Galera (Granada).

El Laboratorio de Captura, Modelado y Prototipado de la Universidad de Extremadura (CMPLab) comparte a través de Sketchfab varios modelos de reproducciones y objetos arqueológicos generados tanto por escáner como fotografía digital. Las estadísticas de visualización y descargas de modelos muestran el interés de muchos usuarios por esta forma de difusión de la información (fig. 6).

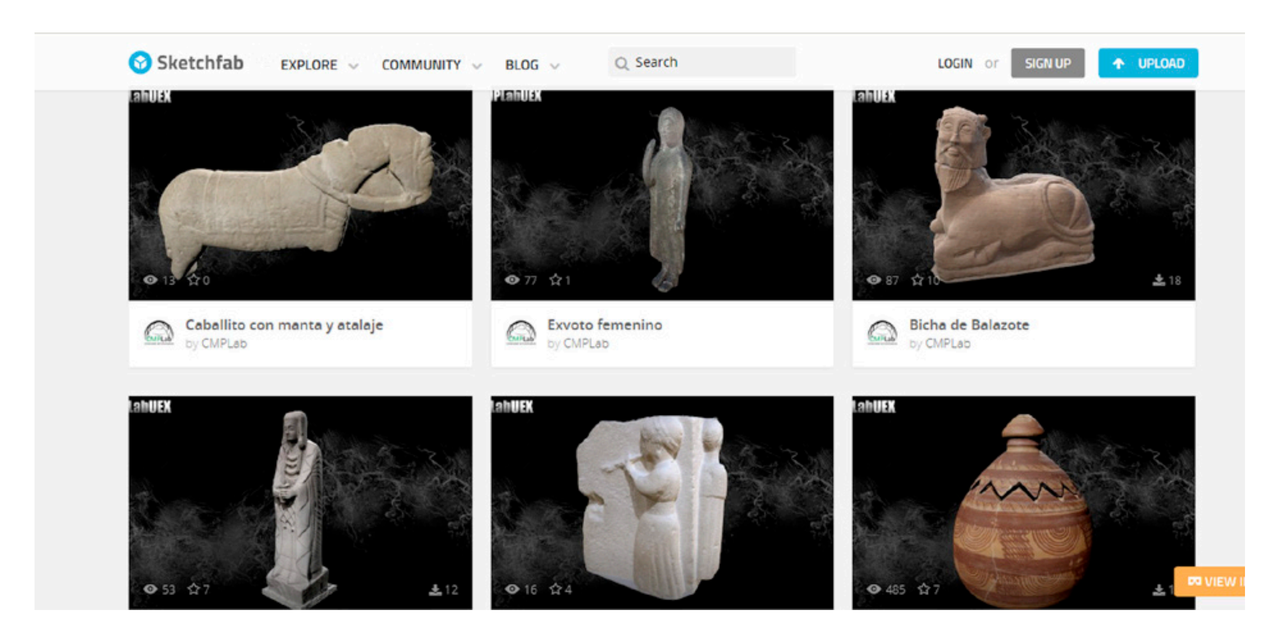


Fig. 6. Modelos 3D en Sketchfab creados por el CMPLab de la Universidad de Extremadura.

Discusión y conclusiones

Los sistemas de modelado por medición o por imagen son herramientas ya consolidadas que están siendo usadas por diversos organismos e instituciones. Ambos sistemas presentan debilidades y fortalezas, para según qué casos. Preferiremos en general el escaneo de objetos cuando se requiera una métrica precisa, mientras que si prima el factor visual y de textura, nos decantaremos por los sistemas de modelado basados en imágenes.

El factor iluminación es vital en todos los casos. En el escaneo, por la necesidad de un entorno poco o nada iluminado debido a la tecnología usada. En los sistemas de modelado basado en imágenes por la necesidad de disponer de una luz homogénea y controlada, al ser la toma de datos el único y vital paso que controla el usuario.

Bibliografía

Abate, D.; Ciavarella, R.; Furini, G.; Guarnieri, G.; Migliori, S., y Pierattini, S. (2011): «3D modeling and remote rendering technique of a high definition cultural heritage artefact», *Procedia Computer Science,* vol. 3, pp. 848-852.

Blánquez, J. *et alii* (2016): *Imágenes de la memoria. El legado fotográfico de don Emeterio Cuadrado Díaz*. Madrid: UAM Ediciones.

Cassen, S.; Lescop, L.; Grimaud, V., y Robin, G. (2014): «Complementarity of acquisition techniques for the documentation of Neolithic engravings: lasergrammetric and photographic recording in Gavrinis passage tomb (Brittany, France)», *Journal of Archaeological Science,* vol. 45, pp. 126-140.

Díaz-Andreu, M. *et alii* (coords.) (2016): *Arqueología y comunidad. El valor social del patrimonio arqueológico en el siglo* xxi. Madrid: JAS Arqueología Editorial.

Evgenikou, V., y Georgopoulos, A. (2015): *Actas. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures*. Spain: Ávila.

Felicísimo, Á. M. (2011): «Vase rollout photography using digital reflex cameras», *Technical Briefs in Historical Archaelogy,* vol. 6, pp. 28-32.

Felicísimo, Á. M.; Polo, M.ª E., y Peris, J. A. (2013): «Three-Dimensional Models of Archaeological Objects: From Laser Scanners to Interactive PDF Documents», *Technical Briefs in Historical Archaeology,* vol. 7, pp. 13-18.

Fernández-Hernandez, J.; González-Aguilera, D.; Rodríguez-Gonzálvez, P., y Mancera-Taboada, J. (2015): «Image-based modelling from unmanned aerial vehicle (UAV) photogrammetry: an effective, low-cost tool for archaeological applications», *Archaeometry,* vol. 57, n.º 1, pp. 128-145.

Fryer, J., y Chandler, J. H. (2013): «Autodesk 123D Catch: How accurate is it?», *Geomatic World,* vol. 32.

Georgopoulos, G. D.; Telioni, E. C., y Tsontzou, A. (2016): «The contribution of laser scanning technology in the estimation of ancient Greek monuments deformations», *Survey Review,* vol. 48, n.º 349, pp. 303-308.

Kersten, T.; Mechelke, K., y Maziull, L. (2015): *Actas. The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences. 3D Virtual Reconstruction and Visualization of Complex Architectures*. Spain: Ávila.

Koutsoudis, A.; Vidmar, B.; Ioannakis, G.; Arnaoutoglou, F.; Pavlidis, G., y Chamzas, C. (2014): «Multi-image 3D reconstruction data evaluation», *Journal of Cultural Heritage,* vol. 15, pp. 73-79.

López, J. A. B.; Jiménez, G. A.; Romero, M. S.; García, E. A.; Martín, S. F.; Medina, A. L., y Guerrero, J. A. E. (2016): «3D modelling in archaeology: The application of Structure from Motion methods to the study of the megalithic necropolis of Panoria (Granada, Spain)», *Journal of Archaeological Science: Reports,* vol. 10, pp. 495-506.

McPherron, S. P.; Gernat, T., y Hublin, J. J. (2009): «Structured light scanning for high-resolution documentation of in situ archaeological finds», *Journal of Archaeological Science,* vol. 36, n.º 1, pp. 19-24.

Merchán, P.; Salamanca, S., y Adán, A. (2011): «Restitution of Sculptural Groups Using 3D Scanners», *Sensors,* vol. 11, n.º 9, pp. 8497-8518.

Olmos, R. (2004): «La Dama de Galera (Granada): la apropiación sacerdotal de un modelo divino». *La Necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, pp. 213-237.

Remondino, F.; Del Pizzo, S.; Kersten, T. P., y Troisi, S. (2012): *Low-Cost and Open-Source Solutions for Automated Image Orientation–A Critical Overview.* Springer-Verlag Berlín Heidelberg.

Remondino, F., y El-Hakim, S. (2006): «Image-based 3D Modelling: A Review», *The Photogrammetric Record,* vol. 21, n.º 115, pp. 269-291.

Santagati, C.; Inzerillo, L., y Di Paola, F. (2013): *Actas de XXIV International CIPA Symposium*. Strasbourg, France.

Tortosa, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*. Anejos de AEspA, XXXVIII. Mérida: CSIC.

Verhoeven, G. (2011): «Taking ComputerVision Aloft -Archaeological Three-dimensional Reconstructions from Aerial Photographs with PhotoScan», *Archaeological Prospection,* vol. 18, n.º 1, pp. 67-73.

Verhoeven, G.; Doneus, N.; Doneus, M., y Štuhec, S. (2015): *From pixel to mesh–Accurate and straightforward 3D documentation of cultural heritage from the Cres / Lošinj archipelago*. Actas de Istraživanja na otocima. Zagreb.

Entre originales y copias. La comparación y los medios de reproducción técnica en el debate de definición de las sociedades iberas (1860-1891)

Between originals and copies. The comparison and means of technical reproduction in the debate of the definition of Iberian societies (1860-1891)

Susana González Reyero[1] (susana.gonzalezreyero@cchs.csic.es)
Departamento de Arqueología y procesos sociales, Instituto de Historia-Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Resumen: La definición de los restos materiales iberos se construyó tanto con piezas originales como con copias. Desde Rada, Savirón, Cartailhac o Heuzey, todos recurrieron en su argumentación a las copias, ya fuesen dibujos, vaciados o fotografías, y les confirieron mayoritariamente un valor paralelizable al de las piezas originales. De esta forma, originales y copias formaron conjuntamente los materiales sobre los que se definió el mundo ibérico y se comenzó a estructurar la Edad del Hierro peninsular. Las copias, difundidas a una escala y a una rapidez antes inimaginable, permitieron una discusión que trascendió las fronteras peninsulares y que comparó los restos iberos con otros de muy diversa cronología. La comparación como mecanismo metodológico muestra sin embargo diferencias notables entre los estudiosos que explican, en último término, las divergencias interpretativas y los mayores o menores logros de las teorías argumentadas.

Palabras clave: Historia de la arqueología. Iberos. Edad del Hierro. Léon Heuzey. Fotografía. Dibujo. Vaciado. Cerro de los Santos.

Abstract: The definition of the Iberian material remains was constructed with both original pieces and copies. Rada, Savirón, Cartailhac or Heuzey, all of them resorted to copies for their argumentation, either drawings, casts or photographs, and gave them a value that was almost

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación N.º ref. HAR2015-67355-P del MINEICO.

comparable to that of the original pieces. Hence, both originals and copies formed the materials upon which the Iberian societies were defined and they also began to structure the Iron Age in the Iberian Peninsula. The copies, disseminated on a scale and at a speed previously unimaginable, allowed a discussion that transcended the peninsular borders and that compared the Iberian remains with others of very diverse chronology. Nevertheless the comparison as a methodological mechanism shows remarkable differences among scholars that ultimately explain the interpretative divergences and the greater or lesser achievements of the theories argued.

Keywords: History of archaeology. Iberians. Iron Age. Léon Heuzey. Photography. Drawing. Cast. Cerro de los Santos.

1. Introducción

El objeto de estudio, sea este un paisaje, un asentamiento o cultura material, se ha difundido, discutido o aprendido en gran parte mediante copias. Efectivamente, fotografías, dibujos y vaciados han representado al original, lo han sustituido y han trasladado su imagen a gabinetes de estudio, academias, universidades o ante el público general. El papel de las copias ha sido, por tanto, muy notable, aunque se trata de una historia en cierto modo dejada de lado, atomizada en colecciones, cuadernos de notas, archivos de universidad o museo… El aura, el enorme atractivo del original ha podido tradicionalmente con, podríamos decir, la «imperfección» de las copias.

Mediante estas líneas, y mediante el caso de estudio presentado aquí, quiero subrayar el gran potencial de las copias, de las fotografías, grabados, dibujos y vaciados para una historia crítica de la arqueología. Este gran potencial deriva de varios aspectos. Por una parte, las fotografías, dibujos y vaciados presentan intereses específicos respecto a los objetos originales. No son, como se creyó en el siglo XIX, una exacta traslación del original, ya que en ellas no solo aparece, por ejemplo, el monumento o la excavación fotografiada, sino también la mirada del autor y nos permiten profundizar en qué se mira y por qué se mira, y podemos acercarnos a analizar al investigador, sus intereses y objetivos, y con ello valorar el estado de la ciencia en cada momento concreto. Además, y junto con las notas a las que frecuentemente acompañaban, soportan un gran caudal de información que escasamente se ha incorporado a la historia de la arqueología. Son una enorme masa de documentación inédita, custodiada en instituciones o fondos muy diversos.

Podríamos ir más allá y decir incluso que las copias han conformado la propia disciplina arqueológica (González, 2006 y 2014). En estas líneas previas al caso de estudio, solo puedo detenerme en el ejemplo de la fotografía, que se consideró durante mucho tiempo una exacta traslación de la realidad, un documento «exacto» que posibilitaba trasladar de ubicación el objeto de estudio. Esta concepción de la fotografía se adecuaba perfectamente a la demanda de reproducciones fiables de la ciencia del siglo XIX, que buscaba establecer tipologías, clasificar y definir estadios de culturas desaparecidas, con sus artefactos y construcciones. Era una ciencia que demandaba reproducciones fiables, lo que explica la entusiasta adopción de la fotografía, la exaltación de sus posibilidades. Para

el científico del siglo XIX la fotografía tenía muchas ventajas: una apariencia realista, más baratas que la pintura y eran fácilmente reproducibles. Confió por tanto en ella, la incorporó y le dio una gran credibilidad. Los dibujos podían llevar a equívocos, mientras que la fotografía garantizaba la exactitud y era una prueba decisiva en cualquier debate. Ofrecía una realidad que era contrastable. Así, la fotografía se convirtió en un argumento científico casi incuestionable.

A medida que avanzó el siglo XIX la fotografía se convirtió en una nueva forma de representar la realidad. Sus imágenes fueron coleccionadas, compartidas, comentadas e intercambiadas. Multiplicando la difusión de imágenes, las fotografías intervinieron con gran fuerza en la construcción del conocimiento arqueológico.

Hoy somos conscientes de los equívocos que el recurso a la fotografía como prueba puede provocar y conocemos famosos casos en que se ha demostrado la manipulación o la falsedad de determinadas fotografías, lo que no ha dejado de generar desconfianza. En realidad, y como señaló R. Barthes, no es que la imagen fotográfica sea falsa o manipuladora. Tan solo es parte de su retórica, de las formas que ésta utiliza para lograr que el espectador le otorgue un significado y no otro (Barthes, 1980). La fotografía es una representación. Y como tal, no es mera copia de lo que vemos, sino que supone una transformación de esa realidad. La fotografía es un objeto construido, que delata la forma de mirar y los intereses de quien realiza la toma. Refleja, más bien, la ciencia del momento. En este sentido, la imagen fotográfica tiene un gran poder, que incluye también la posibilidad de una vida independiente de su autor y de su texto inicial. Su significado puede variar en función de otras imágenes que la rodeen y del pie de figura que le acompañe. Todo ello compone una narración en un momento preciso, pero es mutable fácilmente alterando cualquiera de sus elementos. Así, todo puede cambiar en cada uso y una misma fotografía puede construir narraciones incluso contradictorias. Por ello, y más que evidencias históricas, las fotografías mismas son lo histórico y como tal deben conllevar un análisis propio, que parta de la constatación de su carácter específico, de sus cualidades y limitaciones como documento. En mi opinión, por tanto, las copias no se entienden sin su autor y sin un análisis profundo de su contexto de emisión y de cada uso posterior. El debate no es el grado de verosimilitud o falsedad de la fotografía, sino las formas concretas en que actúa su naturaleza polisémica, versátil y contextual en cada discurso concreto. Profundizaré en su aportación a la historia de la arqueología mediante el caso de estudio siguiente, que me llevará a valorar sucintamente el papel de las copias en la construcción de la arqueología del mundo ibérico entre 1860 y 1891.

2. Nuevos materiales para un museo. Originales y copias en la primera definición de lo ibérico

La aparición de una serie de esculturas hacia 1860 en la actual provincia de Albacete planteó el reto de adscribir cronológica y culturalmente los hallazgos, así como de estructurar en general el pasado peninsular. Se inició entonces un proceso de definición de gran interés, con teorías y argumentaciones diversas, en ocasiones fallidas, que denotan a su vez el estado de la naciente práctica arqueológica peninsular (fig. 1).



Fig. 1. El Cerro de los Santos durante el viaje de Pierre Paris.

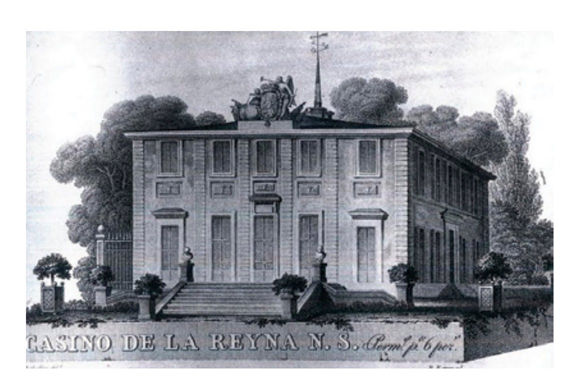


Fig. 2. Sede del Museo Arqueológico Nacional en el Casino de la Reina.

El Museo Arqueológico Nacional (en adelante MAN) ocupa un lugar privilegiado en este proceso de definición del mundo ibérico. Sus trayectorias respectivas pueden considerarse, hasta cierto punto, indisociables ya que el descubrimiento de la plástica ibérica está unido a la constitución de sus salas y al envío de misiones al Cerro de los Santos, que permitieron recuperar y musealizar las esculturas albaceteñas. Hay además otras formas en que el MAN intervino en el debate que los desconocidos materiales plantearon. Voy a incidir en estas otras formas, que han podido quedar en un segundo plano, pero que considero centrales en la definición de las sociedades iberas (fig. 2).

La primera parte es la consideración del MAN como un espacio de exposición pública que propició las primeras observaciones y análisis por parte de estudiosos como Rada, Heuzey o Mélida. La segunda subraya el papel del MAN como emisor de copias de objetos ibéricos. No solo porque los estudiosos producen por ejemplo dibujos susceptibles de ser después grabados y publicados, sino también porque el MAN asumió la realización de copias en su taller de vaciados de cara, por ejemplo, a su envío a las exposiciones universales de Viena y París.

Está lejos del objetivo de este trabajo realizar un análisis exhaustivo de la historia de los descubrimientos en el Cerro de los Santos, que cuenta por otra parte con trabajos detallados y de obligada referencia (entre otros, Savirón, 1875; Mélida, 1906; Fernández de Avilés, 1948; Ruano, 1987 y 1988; Ruiz, 1989; Lucas 1981; López, 1994; Rouillard, 1999; Sánchez, 2002; Chapa, y González, 2013; Millán, 2016). Mis objetivos son subrayar y analizar el papel de las copias en las argumentaciones de estos años, valorar la comparación como instrumento de análisis en la medida en que indica determinadas prácticas científicas, y ubicar sucintamente las aportaciones en esta primera configuración del mundo ibérico, que se debate en estos años entre la defensa de su autenticidad y la definición de su especificidad.

Un aspecto importante es, en mi opinión, que las esculturas del Cerro de los Santos se dieron a conocer en la época no a través de originales, sino de copias. En primer lugar, fueron los «diseños» enviados por Juan de Dios Aguado y Alarcón en 1860 los que permitieron que los medios eruditos de Madrid examinaran por primera vez los restos del Cerro de los Santos. Rodrigo Amador de los Ríos incluyó así dibujos de Aguado en una lámina en su interpretación visigoda del santuario (Amador de los Ríos, 1889: 766). Desgraciadamente estos dibujos se debieron perder pronto, puesto que tanto Rada (Rada, 1875: 20) como los intentos posteriores no han podido localizarlos.

En segundo lugar, fue la publicación en 1871 de los trabajos de excavación realizados por los padres escolapios de Yecla y supervisados como se sabe por Carlos Lasalde (Lasalde; Gómez, y Sáez, 1871) lo que posibilitó un conocimiento más amplio, especialmente por parte del personal del Museo Arqueológico Nacional. La interpretación identificaba al Cerro de los Santos con la antigua Altea, capital de los bastitanos, destruida por los cartagineses a finales del siglo III a.n.e. La importancia de la excavación radica en la publicación ya mencionada y en su descubrimiento de algunas de las esculturas más espectaculares y completas, que iban a atraer la atención de instituciones como el MAN, donde ese mismo año se formó una comisión oficial para investigar en Yecla y adquirir piezas para el Museo (Mélida, *op. cit.*: 470) (fig. 3).

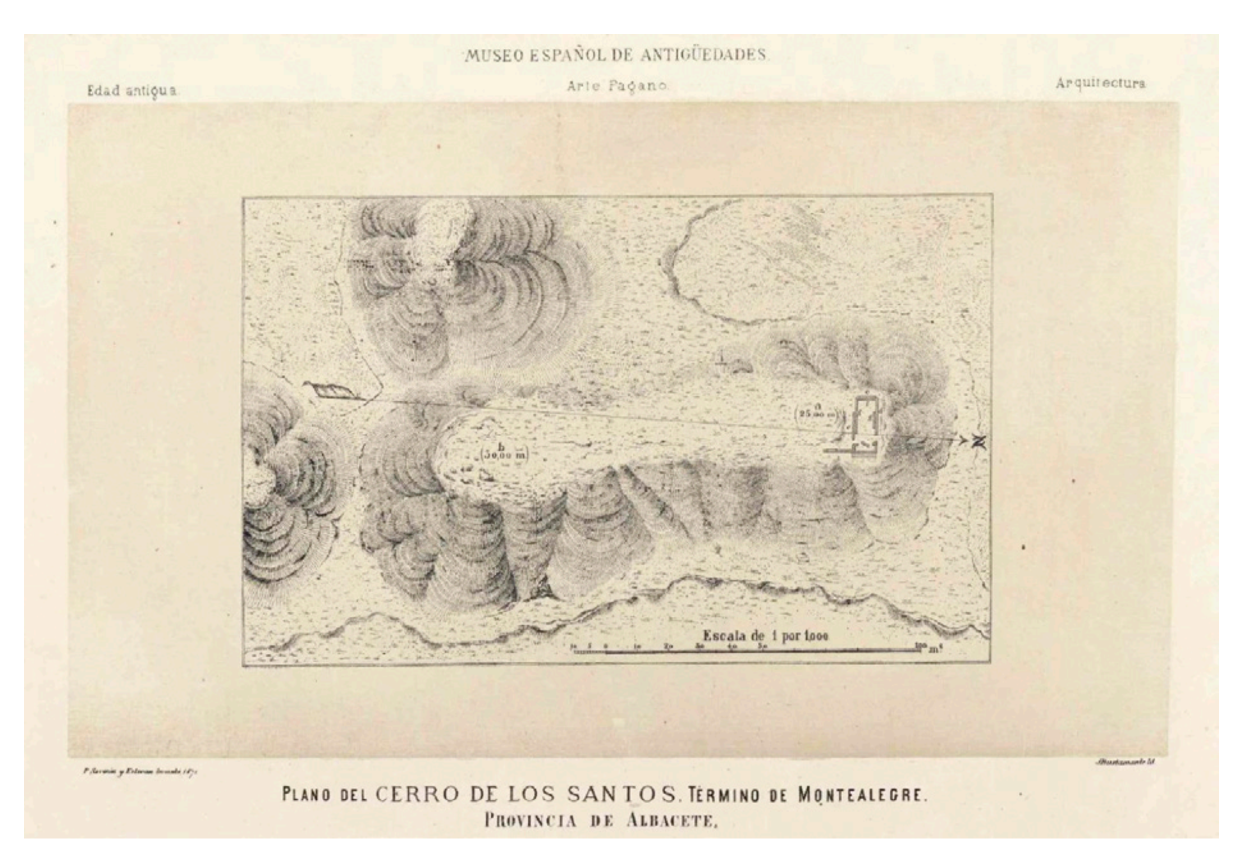


Fig. 3. Planta del templo del Cerro de los Santos, según P. Savirón, 1871.

Esta primera acción institucional por parte del MAN, que se concreta en septiembre de 1871, se debe en gran parte a las reproducciones contenidas en la memoria de los padres escolapios, que permitieron visualizar unas esculturas que se valoraron como susceptibles de ser musealizadas. Así se pusieron en marcha las comisiones del MAN que, con el trabajo de Juan de Malibrán, Paulino Savirón y Ventura Ruiz Aguilera, llevaron a cabo la excavación y documentación del edificio de culto y del santuario, produciendo una conocida parte gráfica y la adquisición de colecciones como las de Vicente Juan y Amat (fig. 4).



Fig. 4: Originales y vaciados del Cerro de los Santos en las Escuelas Pías de Yecla. Archivo Tani Ripoll (Yecla). Según López, 1994: 213.

Las comisiones permitieron que los primeros originales escultóricos llegaran a Madrid. Expuestos en el MAN, en su sede del Casino de la Reina, fueron por primera vez contemplados por un público que imaginamos heterogéneo pero con cierto predominio de círculos intelectuales. Rada las observó entonces, al regreso de su viaje a Oriente. Las contemplaron también arqueólogos y diplomáticos extranjeros, como el emperador de Brasil en 1872, conservadores del Museo Británico o el propio A. H. Layard, entonces embajador británico en España (Chapa, y González, *op. cit.*; Miranda; Gimeno, y Sánchez, 2011: 171) (fig. 5).





Fig. 5. Juan de Dios de la Rada y Delgado (© Archivo Municipal de Elche) y figura de su discurso de entrada en la Real Academia de la Historia comparando elementos constructivos diversos con los del Cerro de los Santos.

Esta exposición pública propició además su elección para formar parte de los pabellones españoles en las exposiciones universales de Viena (1873) y París (1878). En ambas ocasiones se enviaron vaciados obtenidos a partir de moldes de las esculturas antiguas. Al menos en el caso de Viena, parece haber sido el propio MAN quien decidió qué piezas se vaciaban (Chapa, y González, *op. cit.*: 119). Conviene tener presente el alto valor que se concedía en esta época al vaciado, que formaba parte de los museos y se exponía junto a originales. Entre otros, se valoraba el hecho de ser una copia en volumen y con interesantes posibilidades de transporte debido a su peso ligero. Se destacaba además su verosimilitud y sus posibilidades pedagógicas.

Las exposiciones universales implicaron una nueva dimensión internacional en el estudio de las esculturas del Cerro de los Santos. Gracias a la Exposición Universal de Viena se produjeron intentos de relacionar las esculturas con otros contextos (Chapa, y González, *op. cit.*: 125). Entre ellos destacaré el estudio de Henzslmann paralelizando las esculturas del Cerro de los Santos con las «Kamennye Baby», sobre todo porque su trabajo contribuyó a dar a conocer las esculturas en el foro de las academias europeas y porque fue probablemente a través de su trabajo como E. Cartailhac tuvo conocimiento del tema.

Es importante subrayar que Cartailhac fue quien primero argumentó una cronología protohistórica en su premiada *Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal. Résultats*



Fig. 6. E. Cartailhac y su lámina sobre la adscripción protohistórica de las esculturas del Cerro de los Santos.

d'une mission scientifique (1886). Editada con una notable parte gráfica formada por 150 grabados y cuatro láminas en fototipia y cromolitografía, las esculturas del Cerro de los Santos estuvieron representadas por una única lámina (Cartailhac, *op. cit.*: 249, fig. 435). En este momento, Cartailhac debía conocer la opinión de A. de Longpérier, quien «n'admettait pas l'authenticité, de quelques-unes au moins, de ces statues» (Cartailhac, *op. cit.*: 302).

Esto no impidió que Cartailhac realizase un análisis, basado al parecer únicamente en reproducciones. En su opinión, la argumentación difusionista de Henzslmann no era aceptable por la falta de conexión entre las zonas cuyos restos paralelizaba: «Où sont, entre la Russie et l'Espagne, les statues à coupe que les Goths auraient dû laisser pour trace de leur passage?» (fig. 6).

Cartailhac planteaba además que se podían establecer semejanzas con objetos más antiguos, como un cuchillo del Nationalmuseet de Copenhague posiblemente datado en la Edad del Bronce. En su opinión, «ce petit couteau suffit donc à lui seul pour infirmer les couclusions du savant hongrois».

Con ello, Cartailhac cuestionaba que el único paralelo de las esculturas del Cerro de los Santos procediese de la antigüedad tardía y, con ello, la comparación de Henzslmann, que se basaba en rasgos simples compartidos por varios momentos históricos. Cartailhac mantenía la duda respecto a la autenticidad, aunque podemos hipotetizar que de considerarlas falsas no habría incluido una lámina ni habría aventurado su adscripción protohistórica y que su duda implícita en «si elles sont autentiques» pudo ser, más bien, una concesión al prestigio de Longpérier.

En la exposición de París se cuestionó la autenticidad de las esculturas y fueron relegadas a un espacio dedicado a época moderna. Sin embargo es cierto que, en realidad, fue posiblemente el envío por parte de Rada de copias de su discurso a expertos como Lepsius, Mommsen, Hübner y Longpérier (Mélida, *op. cit.*: 484) lo que inició este proceso de duda. De nuevo, los restos del Cerro de los Santos habrían sido conocidos en primer lugar a través de láminas. Éstas aunaban una cierta pretensión de exactitud, al colocar algunas medidas de las piezas, con la inclusión de esculturas falsas, donde abundaban los epígrafes. Esta notable presencia epigráfica en el discurso de Rada pudo verse animada por la tendencia filológica de la época y por el consejo de Fita, quien sabemos asesoró a Rada ante su escasa formación epigráfica. Las láminas eran litografías de J. Bustamante y Donon junto a dibujos, como el de R. Velázquez, de la «Gran Dama Oferente». En total, veintiuna láminas daban a conocer lo considerado más importante y definitorio del yacimiento.

La Sackler Library de Oxford conserva el ejemplar que Rada envió a Longpérier, lo que permite afirmar que, antes de la exposición de París, el francés conocía ya las piezas

gracias a los dibujos del discurso de Rada. Resulta notable la dedicatoria «A. M. Longpérier, honor de los arqueólogos de Francia», que muestra el prestigio del francés a los ojos de Rada. Longpérier le contestó «diplomáticamente», señalando que ciertas inscripciones eran tan extraordinarias que provocaban verdadero asombro (Campillo, 1875: 285-286; Chapa, y González, *op. cit.*). Su opinión fue clara, las esculturas eran falsas y era una cuestión que recordaba a Altamira (Lucas, 1994: 23).

Basándose también en las láminas de Rada, Hübner manifestó su convicción de que la epigrafía era falsa (Hübner, 1876), lo que en la época arrastró a todo el conjunto. El prestigio de Hübner y de Longpérier tuvieron un gran peso y la desconfianza se extendió ya antes de la exposición de París de 1878. Así, la salida de los vaciados a esta exposición, esta vez acompañados por algunas piezas auténticas, fue recibida con «una conspiración de silencio» (Linas, 1887: 312, tomado de Chapa, y González, *op. cit.*: 128). Interesa subrayar, no obstante, cómo este dictamen de falsedad se realizó a partir de copias. Ni Longpérier ni Hübner pudieron analizar las esculturas originales. Sin embargo, algo empezó a cambiar en la Exposición Universal de París. Por su importancia, le dedicaré el apartado siguiente.

3. León Heuzey y el Cerro de los Santos. La comparación y el reconocimiento de la autenticidad

La Exposición Universal de París fue el espacio en que Léon Heuzey entró en contacto, al igual que otros franceses, con las esculturas del Cerro de los Santos. Director del Département des Antiquités Orientales del Museo del Louvre desde 1881 y miembro de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Heuzey examinó las esculturas en la muestra parisina y su interés le llevó a organizar un viaje a Madrid en 1888 donde, según él mismo declaró, pudo estudiarlas sin prisa. Según Mélida, Heuzey recibió en Madrid una impresión positiva, bien distinta de la que había experimentado en París (Mélida, *op. cit.*: 88), aunque en mi opinión resulta poco probable que con un juicio negativo y sin fisuras, en París hubiese organizado un viaje de estudio años después. Es normal que señalara cierta desconfianza, pero es más que probable que Heuzey advirtiera ya en París el interés del tema. Más aún por su trayectoria en el estudio de falsificaciones. De hecho, había intervenido ya el caso de las falsificaciones de esculturas beocias tras las excavaciones de Myrina, que llevó a que el Louvre rechazase comprar un lote en 1880 (Schwartz, 2010) (fig. 7).

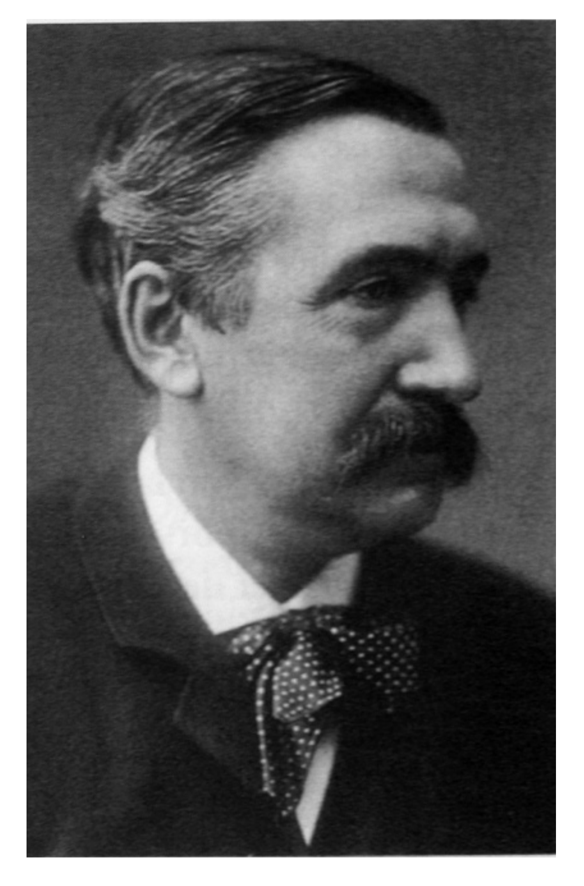


Fig. 7. Léon Heuzey (1831-1922) defensor de la autenticidad de las esculturas del Cerro de los Santos. Según Gran-Aymerich, 1998.

En cualquier caso, el estudio que Heuzey empezó en el MAN del Casino de la Reina le llevaría a argumentar la autenticidad de las esculturas del Cerro de los Santos. Las identificó como la obra de un taller local e indígena, formado bajo la doble influencia de griegos y fenicios, pero con una originalidad muy acusada, que denomina ya ibérica. Cronológicamente, y a pesar de reconocer sus rasgos arcaicos, las adscribió mayoritariamente al siglo III a.n.e.

Subrayo el interés que tiene el análisis de Heuzey por varios aspectos en los que merece la pena detenerse. En primer lugar, por la metodología que emplea, donde aparece un uso claro de las copias y donde la comparación aparece ya como un instrumento analítico que supone, en mi opinión, un salto cualitativo respecto a los estudios previos. En segundo lugar, porque con su defensa de la autenticidad y con su adscripción cronológica y cultural inauguró una nueva etapa de reconocimiento de la plástica del Cerro de los Santos y más ampliamente de la ibérica. Además, le corresponde a él la utilización del término «ibérico», una denominación que perdurará y que, con el tiempo, se hará extensiva a las poblaciones de un amplio espacio del oriente y sur de la península ibérica. Y en tercer lugar, por su repercusión en un sentido también institucional, ya que su convencimiento del interés de la plástica del Cerro conllevaría el comienzo de misiones francesas, como la inmediata de Engel, y la asignación de financiación por parte del Museo del Louvre, el Ministère de l´Instruction Publique y la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

Heuzey partió de considerar que el estudio del Cerro de los Santos había estado protagonizado en buena parte por reproducciones imperfectas[2]. Vinculaba así las dudas sobre la autenticidad de las esculturas con las técnicas de reproducción. Para él, la parte gráfica publicada hasta entonces no había sido óptima. Ni en el trabajo de Rada publicado en el *Museo Español de Antigüedades*, con «lithographies nombreuses, mais qui ne donnent pas une idée suffisante du style des principales pièces» (Heuzey, 1891b: 98), ni el catálogo del Museo Arqueológico Nacional (1893), donde las esculturas se representaban por «une planche de figures, réduites sur des photographies, mais trop microscopiques pour donner une idée nette des originaux à ceux qui ne les ont pas vus» (Heuzey, *op. cit.*: 98).

Así, y aunque en este último caso se advierte una opinión positiva hacia la procedencia fotográfica, el tamaño impedía una correcta observación (fig. 8).

En realidad, Heuzey era partícipe de una concepción que estaba presente en los medios científicos de gran parte de Europa respecto a la prioridad de la fotografía sobre otro tipo de reproducciones (González, 2006 y 2014) y que encontramos también en la aproximación de Engel al Cerro de los Santos. De hecho, Engel incorporó una cámara fotográfica a su viaje por España y se encargó personalmente, por ejemplo, de fotografiar la colección de los padres escolapios procedente del Cerro de los Santos (Paris, 1901: 114) de cuya memoria criticaba que tenía «descriptions trop vagues qui ne sont pas fondées sur des reproductions» (Engel, 1893). Una correcta parte gráfica era, por tanto, fundamental

[2] En concreto, declaró cómo «des reproductions, presque toutes également imparfaites, de plusieurs sculptures du Cerro ont été publiées par M. de la Rada, Cartailhac, Henzlmann et dans les Comptes Rendus du Congrès Archéologique de Valence» (Heuzey, 1891a: 609, nota al pie 1).



Fig. 8. Lámina de esculturas del Cerro de los Santos en «Statues espagnoles de style gréco-phénicien», de L. Heuzey publicado en la *Revue d´Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 1891.

para aceptar un estudio ya que los documentos visuales «garantizaban» que la interpretación se sustentaba sobre principios objetivos. Como señalaré, esta concepción tendría repercusiones en el análisis del Cerro de los Santos.

Así, cuando Heuzey emprendió el estudio, entendemos que más sosegado, en París tras las jornadas de observación directa en Madrid, los instrumentos de estudio que tenía eran sus notas y los vaciados y el rollo de fotografías enviados en octubre de 1889 por el MAN. Vaciados, fotografías y sus notas sustituyeron, por tanto, a los originales en el estudio que dictaminó la autenticidad de estos materiales del Cerro de los Santos y la existencia de una nueva plástica peninsular.

¿Cómo procedió en este estudio y, sobre todo, cómo demostró ante la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres la autenticidad de la plástica del Cerro de los Santos y su adscripción cronocultural? Mélida relató que Heuzey: «reconocía el aspecto auténtico de muchas, las principales, esculturas, deteniéndose por fin en el estudio de la indicada estatua grande y de las tres cabezas, que fueron las piezas por él escogidas entre las que no tenían inscripciones, pues sólo atendió a estudiar la parte artística» (Mélida, *op. cit.*: 88).

Estas observaciones de Mélida, además de permitirme apuntar su probable presencia mientras Heuzey estudiaba las esculturas en el MAN, señalan ya que el francés dejó de lado las esculturas con inscripciones, apartándose así de los aspectos más polémicos, y se centró en otras esculturas. Sin embargo, a través de Mélida poco más podemos saber del método de trabajo que le permitió argumentar la autenticidad, la cronología y la definición de la nueva plástica.

En mi opinión, Heuzey tomó la iniciativa desde el principio no solo al organizar el viaje de estudio a Madrid, sino también al elegir las piezas en las que centraría su estudio. No es solo que, como señaló Mélida[3], el MAN le regalara unos vaciados sino que, muy probablemente, fue Heuzey quien los solicitó e indicó qué piezas debían vaciarse (Heuzey, 1891b: 100). En efecto, el MAN le donó cinco vaciados[4], aunque gracias al acuse de recibo de Heuzey podemos saber que le llegó también «un rouleau de photographies»[5], sin que sepamos hoy qué vistas recogían dichos positivos o quién los realizó. Esta carta recoge además el saludo y recuerdos del francés a Mélida, lo que me permite reforzar la idea del contacto ya establecido entre Heuzey y Mélida en 1888.

El hecho de que fuese el propio Heuzey quien eligiese las piezas parece coherente con el criterio que guió su estudio. En efecto, no seleccionó las piezas que soportaban epigrafía, que habían centrado los estudios y polémica previos, sino que eligió «les meilleures et les plus remarquables». Es decir, las que le parecían más auténticas. La elección era de hecho fundamental, ya que representarían a todo el conjunto y concentrarían la demostración del

---

3 «Los vaciados que le sirvieron para su demostración fueron hechos para él en nuestro Museo, que se los regaló con destino a la galería de vaciados del Louvre» (Mélida, *op. cit.*: 88).
4 Carta del 07-09-1889, Archivo del Museo Arqueológico Nacional. Sig. 1871-82-C (3), reproducida por Millán, *op. cit.*: 268.
5 Carta del 30-10-1889, reproducida por Millán, *op. cit.*: 218.

francés ante la *Académie*. Los cinco vaciados enviados por el MAN fueron, por tanto, la muestra en que se basó, ciertamente pequeña, pero a partir de la cual haría continuas extrapolaciones al conjunto más amplio gracias a las observaciones tomadas en Madrid. En cualquier caso, vemos cómo el original fue reemplazado por el vaciado de forma casi completa.

Heuzey, más historiador del arte que arqueólogo, analizó formalmente las esculturas comparando continuamente con el Mediterráneo. Fue subrayando los paralelos y las originalidades, de forma acorde con su dilatada experiencia. Heuzey utilizó además una descripción minuciosa que se convierte en instrumento de análisis (Heuzey, 1891a y 1891b). Llegó incluso a pedir disculpas por el detallismo de su narración (Heuzey, 1891a: 612), lo que nos indica cómo recurrió posiblemente a esta minuciosidad como forma de explicitar las características consideradas clave para la adscripción y defensa de la autenticidad. En las publicaciones recurrió a heliografías Dujardin de gran calidad realizadas a partir de vaciados. Utilizó, por tanto, un método de reproducción impreso, considerado bastante fiable, pero realizado a partir de la copia en tres dimensiones que era el vaciado. Con ello, el original había «desaparecido» de su demostración escrita.

¿Por qué la argumentación de Heuzey es aceptada por los estudiosos de la época a diferencia de lo que había ocurrido anteriormente? Podemos señalar brevemente que, en toda comparación, los rasgos «más simples» tienen mayores posibilidades de tener un origen e invención múltiple e independiente y que los «más específicos», más detallados, son los elementos que mejor pueden convertirse en variables comparables y pueden, por tanto, guiar al arqueólogo en la búsqueda de paralelos (Schiffer, 1988: 466; Balsera, 2010: 33). En los estudios previos a Heuzey encontramos fundamentalmente rasgos simples comparados con amplias regiones mediterráneas, como Egipto o el mundo helénico. No se había puesto sobre la mesa un importante caudal de información empírica comparable con las esculturas del Cerro, así que, y en mi opinión, hasta Heuzey difícilmente puede hablarse de comparación en sentido metodológico, como mecanismo que sirve para minimizar el impacto de la subjetividad. Se había efectivamente utilizado la comparación, pero no se puede hablar de metodología comparativa. Heuzey es capaz de establecer conexiones en detalles más específicos, analizando variables como el peinado, la vestimenta, diversos adornos o la gestualidad, y las compara con áreas específicas que conocía gracias a su amplio bagaje. Por ejemplo, ciertos broches recuerdan algunos de Etruria y la Galia, las rosetas que asemejaban a las de la cerámica corintia y las estelas púnicas o las caras a ciertas esculturas chipriotas.

Es igualmente importante cómo Heuzey subrayó el carácter sistemático de ciertos rasgos, como el tratamiento de las telas o el peinado, presentes en gran número de esculturas. Esta alta sistematicidad que detecta en el trabajo de talla le permite argumentar la autenticidad del conjunto, ya que extrañaría que una falsificación contemporánea repitiese sistemáticamente ciertos rasgos en gran número de esculturas. ¿Qué posibilidades había, además, de que los posibles falsarios locales, del Montealegre o la Yecla de 1860, conociesen las decoraciones chipriotas que Heuzey detecta? Así, podemos subrayar cómo es la combinación entre un análisis minucioso basado en la descripción y comparación y unas observaciones de gran sensatez lo que conjuntamente fueron guiando a Heuzey hacia el argumento de la autenticidad.

Así pues, Heuzey insertó su estudio de las esculturas albaceteñas en sus conocimientos del arte mediterráneo, comprendiendo que se trataba de una producción conectada en determinados aspectos formales e iconográficos con otras producciones mediterráneas. Se trató de un estudio formal, muy visual, apoyado en los paralelos que conocía por su bagaje de arte oriental y mediterráneo.

Cualquier estudio necesita la aprobación de la academia de su época. Heuzey se preocupó de que su argumentación fuese contrastable en esa demostración pública realizada en la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en su sesión del 18 de abril de 1890. Se proponía, cómo él mismo indicó, «faire appel à l'attention du public savant». Resulta interesante cómo, ante el foro prestigioso de la academia resaltó la importancia del vaciado: «les simples descriptions ne sauraient suffire». Incluso «des dessins, des photographies mêmes, ne réussiraient pas à forcer la conviction». Era necesario disponer de una copia en tres dimensiones: «dans l'impossibilité de présenter les originaux, je me suis adressé à la Direction du Musée Archéologique National de Madrid laquelle […] a bien voulu faire exécuter les moulages de plusieurs pièces par moi désignées» (Heuzey, 1891b: 100).

La importante demostración en el seno de la Academia parisina se realiza, por tanto, apoyándose sobre copias realizadas por el MAN, una copia en tres dimensiones que los académicos podían valorar con sus propios ojos. Estas esculturas presentes en la sesión fueron la gran dama oferente, una cabeza femenina con tiara y dos cabezas masculinas. Es decir, cuatro de los cinco vaciados enviados desde el MAN. Gracias a ellas Heuzey pudo ir analizando y describiendo delante de los miembros de la academia. Se apoyó continuamente en los vaciados: «mais nous avons un example antique dans la tête dont un moulage est place sous les yeux de l' Académie» (Heuzey, 1891a: 617).

Con ello, Heuzey hacía una demostración que podía ser aceptada por la Academia, ya que estaba revestida de legitimidad, apelaba a una concepción sobre la fiabilidad del vaciado que era compartida, como demuestra la exposición de estas copias en museos como el Louvre. Al poner los vaciados ante los ojos de los académicos franceses, les ofrecía algo fundamental para su aceptación de la teoría de Heuzey: una información empírica contrastable. La aceptación de una institución prestigiosa como la *Académie* se hizo, por tanto, a través de los vaciados como sustitutos de las piezas originales.

Es importante señalar que Heuzey defendió que el Cerro de los Santos suponía un arte nuevo, específicamente ibérico. Se trataba «de una forma nueva de escultura […], que no pertenece exactamente a ninguna de las escuelas que conocemos, pero que a la vez se asemeja en muchos aspectos al fondo común del arte antiguo».

Las esculturas albaceteñas mostraban «como el arcaísmo chipriota, una fusión o al menos una yuxtaposición bastante íntima de elementos orientales. Sin embargo, guardan un carácter *sui generis*, que no permite confundirlas con objetos provenientes de Chipre o Etruria. Esta diversidad, además de ciertos rasgos de una originalidad claramente local, tiene que ver con la proporción diferente de estos elementos y también con la forma en que se combinan» (Heuzey, 1891a: 620-621). El francés inauguraba así una línea de interpretación

seguida después por autores como Engel, quien señaló que «existe entre las poblaciones ibéricas una antigua escultura local, que procede a la vez del arte griego y del arte asiático, pero estos monumentos guardan un aspecto sui generis que impide confundirlos con otros» (Engel, 1892: 181).

Además de subrayar este carácter específico de las esculturas del Cerro de los Santos, en estos trabajos aparece ya el término ibérico: «el medio ibérico en que estas obras se produjeron». Como he señalado ya en otra ocasión, este término debió tener en estos momentos una connotación geográfica. De hecho, para la caracterización de este nuevo arte Heuzey prefería «demi-civilisation gréco-phénicienne», ubicada cronológicamente antes de la conquista romana (Heuzey, 1897: 6).

En definitiva, Heuzey realizó un estudio analítico y comparativo de la cultura material disponible. Su aproximación es comprensible dentro de la historia cultural, con un enfoque inductivo a partir de los objetos, que son tratados de manera semejante a las ciencias naturales y se convierten en variables empíricamente contrastables. El realismo parece ser el modelo epistemológico subyacente, en una concepción de la ciencia como «la objetiva descripción de un mundo objetivamente existente» (Martínez, y Vicent, 1983: 345). Heuzey analizó detalladamente las formas y las técnicas, señaló las semejanzas con diversos ámbitos mediterráneos y argumentó su propuesta cronológica basándose en el estilo. Con ello, el francés había reconocido el carácter original de la escultura del Cerro de los Santos y lo argumentó con pautas reconocidas como «objetivas» en la época.

Heuzey logró así el reconocimiento de una institución europea de prestigio de la que era miembro. Este reconocimiento recuerda al que había buscado sin éxito Rada al enviar copias de su discurso. En cualquier caso, las dudas respecto a la autenticidad de las esculturas del Cerro de los Santos se habían aclarado. El papel de vaciados y fotografías fue, como hemos visto, central en este proceso. De hecho, no deja de ser curioso que los académicos señalaran que Longpérier nunca observó las esculturas originales a la hora de dictaminar su falsedad cuando ellos tampoco lo hicieron para aceptar su autenticidad. Dispusieron, eso sí, de un documento considerado entonces fiable como los vaciados proporcionados por Heuzey. En cualquier caso, hay un paso importante en esa sesión de la *Académie*, del descubrimiento real al reconocimiento internacional.

Además, y en alusión clara a lo que sería después la misión de Engel, Heuzey señaló cómo quedaba por realizar «un débrouillement pour les sculptures et pour les inscriptions, qui ne peut être conduit à bien que sur place, en face des monuments et à la lumière d´une enquête, patiemment poursuivie dans le district où elles ont été recueillies» (Engel, 1892: 182).

Así comenzaron una serie de misiones francesas de gran importancia, misiones que permitirían además la afirmación de la arqueología francesa frente al prestigio creciente de la alemana.

Conclusiones

Las páginas precedentes me han permitido analizar brevemente un caso en el que el papel de las copias fue determinante, reemplazando frecuentemente a los originales en el debate por la adscripción de las esculturas descubiertas en el Cerro de los Santos. En realidad, gran parte de quienes intervinieron en este debate solo conocieron las esculturas albacetenses a través de copias. Así, los grabados, dibujos o fotografías sirvieron de base a las teorías hipotetizadas en estos años, como la falsificación defendida por autores como Longpérier y Hübner, a partir de la epigrafía y extrapolada después al resto de la producción escultórica. Otros pudieron contemplar los originales, como Rada y como quien argumentó finalmente la autenticidad de las esculturas, Heuzey.

El análisis de este investigador francés supuso la aplicación de una metodología comparativa en un estudio en general coherente con los presupuestos teóricos de la historia cultural. En él hay un interesante reconocimiento de la especificidad de la plástica analizada, apuntando así a la existencia de un nuevo arte propiamente peninsular.

Las copias, que tan centrales fueron en este debate por la adscripción de los restos ibéricos, se acumulan hoy en archivos, publicaciones, colecciones y fondos de diversa titularidad y gestión. Forman parte de enormes masas documentales, de copias relacionadas a su vez con otros procesos históricos. Han sido objeto de políticas necesarias de catalogación y digitalización, lo que no impide que la copia siga guardando su naturaleza polisémica y contextual, y que espere a ser reintegrada en la cadena de argumentos que, como he intentado ilustrar brevemente aquí, motivaron su creación o sus sucesivos usos. En efecto, y ya sean dibujos, fotografías o vaciados, las copias esperan a ser contextualizadas de nuevo en la historia de la arqueología. Obviarlas sería, en mi opinión, desposeer a esta historia de gran parte de los documentos que la han conformado. Solo analizando la acción de las copias en el pasado seremos, creo, capaces de valorar cómo en gran parte seguimos trabajando con documentos que reemplazan la realidad.

Bibliografía

Amador de los Ríos, R. (1889): *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*. Barcelona.

Balsera Nieto, V. (2010): *El uso de la comparación en Arqueología*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Barthes, R. (1980): *La chambre claire: note sur la photographie*. París: Gallimard.

Campillo, T. del (1875): «Bibliografía (reseña del discurso de J. de D. Rada y Delgado, "Antigüedades del Cerro de los Santos en término de Montealegre" y contestación de A. Fernández Guerra", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* año V, 5 de septiembre, n.º 17, pp. 283-286.

Chapa, T., y González Alcalde, J. (2013): «Las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos en la Exposición Universal de Viena (1873)», *Lucentum*, n.º 32, pp. 115-130.

Engel, A. (1892): «Rapport sur une Mission Archéologique en Espagne (1891)», *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, t. III, Paris.

Fernández de Avilés, A. (1948): «Escultura del Cerro de los Santos. La Colección del Colegio de P.P. Escolapios, de Yecla», *A. Esp. A.*, 70, pp. 360-377.

González Reyero, S. (2006): *La fotografía en la Arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia-Universidad Autónoma de Madrid.

– (2014): «La fotografía como objeto. Una reflexión sobre la relación entre representación visual y discurso arqueológico», *José Latova. Cuarenta años de fotografía arqueológica español (1975-2014)*, Catálogo de la exposición, julio-diciembre 2014, Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. Madrid, pp. 13-50.

Heuzey, L. (1891a): «Statues espagnoles de style gréco-phénicien», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. XV, pp. 608-625.

– (1891b): «Statues espagnoles de style gréco-phénicien», *Revue d´Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, n.º 3, vol. 2, pp. 98-114.

– (1897): «Le buste d'Elche et la Mission de M. Pierre Paris en Espagne, note de Léon Heuzey, membre de l'Académie», *Comptes Rendus à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Septiembre-Octubre, pp. 505-509.

Lasalde, C.; Gómez, M., y Sáez, T. (1871): *Memoria sobre las notables escavaciones hechas en el Cerro de los Santos publicada por los Padres Escolapios de Yecla*. Madrid.

Linas, Ch. de (1877-1887): *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée, recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*. 3 vols. Paris: E. Didron.

López Azorín, F. (1994): *Yecla y el Padre Lasalde*. Murcia.

Lucas Pellicer, R. (1981): «Santuarios y dioses en la baja época ibérica», *La Baja Época de la Cultura Ibérica (Mesa Redonda celebrada en conmemoración del X aniversario de la A.E.A.A., Madrid, 1979)*. Madrid, pp. 233-293.

Martínez Navarrete, M.ª I., y Vicent García, J. M. (1983): «La periodización: un análisis histórico-crítico», en VV. AA. *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, 4. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 343-352.

Mélida, J. R. (1906): «Las esculturas del Cerro de los Santos. Cuestión de autenticidad», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* VIII-XIII. Madrid.

Millán Yáñez, F. (2016): *El Cerro de los Santos: historia política, repercusión patrimonial del primer yacimiento de la cultura ibérica* [en línea], Tesis doctoral Universidad de Murcia, defendida 21-01-2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/47848>.

Miranda Valdés, J.; Gimeno Pascual, H., y Sánchez Medina, E. (2011): *Emil Hübner, Aureliano Fernández-Guerra y la epigrafía de Hispania, Correspondencia 1860-1894*. Col. Antiquaria Hispanica 22. Madrid.

Paris, P. (1901): «Sculptures du Cerro de los Santos», *Bulletin Hellénique*, vol. III, n.° 2, pp. 113-134.

Rada y Delgado, J. de D. (1875): «Antigüedades del Cerro de los Santos en término de Montealegre, conocidas vulgarmente bajo la denominación de antigüedades de Yecla», *Museo Español de Antigüedades*, IV, pp. 413-418.

Rouillard, P. (1999): «Arthur Engel, Pierre Paris y los primeros pasos en los estudios ibéricos», *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo*. Edición de J. Blánquez Pérez y L. Roldán Gómez. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid–Diputación de Albacete, pp. 25-31.

Ruano Ruiz, E. (1987): *La escultura humana en piedra en el mundo ibérico*. Madrid.

– (1988): «El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete): una nueva interpretación del Santuario», *CuPAUAM* 15, pp. 253-273.

Ruiz Bremón, M. (1989): *Los exvotos del Santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Sánchez Gómez, M. L. (2002): *El santuario de El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Nuevas aportaciones arqueológicas*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Savirón y Esteban, P. (1875): «Noticia de varias excavaciones del Cerro de los Santos, en el término de Montealegre», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos,* V, n.º 8, pp. 125-129; n.º 10, pp. 161-164; n.º 12, pp. 193-197; n.º 14, pp. 229-234 y n.º 15, pp. 245-248.

Schiffer, M. B. (1988): «The Structure of Archaeological Theory», *American Antiquity*, 53(3), pp. 461-485.

Schwartz, E. (2010): «HEUZEY, Léon» [en línea], Disponible en: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/heuzey-leon.html>. [Consulta: 7 de enero de 2017].

Ponencia 5
La imagen pública del museo y su proyección social

La imagen del Museo Arqueológico Nacional en las revistas ilustradas del siglo XIX

The image of the Museo Arqueológico Nacional in the illustrated magazines of the 19th century

Carmen Marcos Alonso[1] (carmen.marcos@mecd.es)
Museo Arqueológico Nacional

Resumen: En este trabajo se presentan algunos artículos, noticias e imágenes sobre el Museo Arqueológico Nacional publicadas en diferentes revistas ilustradas del siglo XIX con el objeto de analizar su trayectoria a través de este tipo de literatura ajena al análisis científico, pero que constituye el testimonio diario de su quehacer. Coincidiendo con el proceso de creación y consolidación del Museo, el periodo analizado abarca desde mediados de los años treinta (1836), cuando la prensa ilustrada española da sus primeros pasos, hasta finales de siglo (1899), momento en el que ya ha entrado en un periodo de decadencia, justamente cuando el MAN alcanza la madurez y acaba de comenzar su andadura en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales (1895), su sede actual.

Palabras clave: Prensa ilustrada. Historiografía. Museos. Arqueología.

Abstract: This paper will discuss some news and images about the Museo Arqueológico Nacional published in different illustrated magazines of the 19th century in order to analyze its trajectory through this type of literature not related to scientific analysis, but which constitutes the daily testimony of his work. The period analyzed, which coincides with the creation and consolidation of the museum, covers from the mid-thirties (1836), when the Spanish illustrated press takes its first steps, until the end of the century (1899), when it enters a period of decline, just when the MAN reaches maturity and has just begun a new life in the Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales (1895), in the current building.

Keywords: Illustrated Press. Historiography. Museums. Archaeology.

---

1 Subdirectora del Museo Arqueológico Nacional
C/ Serrano, 13
28001 Madrid
sugerencias.man@mecd.es (Consultas generales); secretaria.man@mecd.es (Consulta de colecciones)
www.man.es

Dentro de la expansión que adquiere la prensa escrita en el siglo XIX y coincidiendo con la primera etapa del periodismo liberal de los años treinta, surge un tipo característico de publicaciones, el de las revistas ilustradas, que alcanzará una extraordinaria difusión ocupando un lugar especial como fenómeno cultural y social del siglo XIX. Son «magazines» de información general y amenidades, de tirada quincenal o semanal, surgidas en Inglaterra y Francia vinculadas al progreso industrial y a la burguesía, y de gran impacto en la comunicación europea. Frente a los diarios de información noticiosa y de opinión de índole más política, o a las publicaciones especializadas destinadas a sectores más eruditos, su pretensión era llegar a toda clase de lectores con el objetivo de abrir al gran público el conocimiento y la instrucción de manera amena y entretenida (Arroyo, 2012: 845-846; Sánchez, 2012: 882). En ellas se ofrecía información general sobre las ciencias, la industria, la literatura, las artes y la historia, pero, sobre todo, su gran éxito y su seña de identidad más característica se encuentra en la inclusión de imágenes que bien como mera ilustración, o como apoyo al discurso textual, amenizaban sus páginas incrementado el atractivo para los lectores y motivando a la lectura de las informaciones (Arroyo, 2012: 845-846; Sánchez, 2012: 882). El grabado xilográfico, mejorado técnicamente a principios de siglo con el uso de tacos de madera de boj, la posterior introducción del fotograbado y de fotografías ya a finales de la centuria, facilitaron la impresión económica de imágenes y que las ilustraciones irrumpieran cada vez con mayor fuerza ampliando considerablemente el panorama visual a lo largo de todo el siglo y haciendo de la imagen un elemento fundamental de un sistema de comunicación del que somos herederos.

Sin el carácter plural y crítico de la prensa diaria –la política es campo prácticamente vetado a este tipo de revistas en la España del siglo XIX–, las publicaciones ilustradas vienen a ser un modo oficial de registrar la realidad y, como tal, ha de interpretarse. El rico y variado contenido que ofrecen, con sus peculiaridades y limitaciones, la convierten en una importante fuente documental a la hora de reconstruir la historia de los siglos más recientes. La intensa digitalización de las colecciones de las hemerotecas en las últimas décadas, y su puesta en línea, ha facilitado su consulta y acceso con lo que el investigador dispone hoy día de un enorme volumen de informaciones textuales y gráficas[2]. Cada vez son más numerosos los estudios que recurren a ella para completar el análisis de aspectos relacionados con la actividad y evolución cultural, entre los que no faltan el patrimonio cultural, monumental y artístico, y también el arqueológico (Hernández, 1998; Tostón, 2012; Moreno, 2015). Dentro de sus contenidos, los daños y las amenazas de destrucción y expolio de monumentos y obras de arte quedaron plasmados como una de las preocupaciones del momento, al tiempo que colaboraron e influyeron en la creación una nueva conciencia social sobre los bienes culturales (Socias, 2009; Luzón, 2011; Tostón 2012: 309; Mora, 2015: 9, 11 y 14). Sus páginas se harán eco también de hallazgos arqueológicos notables, de intervenciones en conocidos yacimientos y, mediada la centuria, integrarán referencias a nuevos campos de interés, como la prehistoria y los debates en torno al origen del hombre y el evolucionismo, que irán configurando la disciplina arqueológica a lo largo de este siglo (González Reyero, 2007: 374-377; Martos, 2015: 192). De igual forma,

---

2 Entre otros, destacan repositorios como el de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional (http://hemerotecadigital.bne.es), o la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica (BVPH), resultado de la cooperación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con las Comunidades Autónomas (http://prensahistorica.mcu.es), con colecciones procedentes de 97 instituciones.

estas publicaciones periódicas constituyen una fuente de información a considerar a la hora de trazar la historia de los museos como lugares de conservación y difusión de esta riqueza cultural y patrimonial.

La prensa ilustrada del siglo XIX nos ha dejado el reflejo y las huellas del acontecer cotidiano de estas instituciones transmitiéndonos una instantánea del momento. En esta presentación nos centraremos en el caso particular del Museo Arqueológico Nacional (MAN). El arco cronológico abarca desde 1836, cuando aparecen las primeras referencias a la necesidad de su creación en este tipo de publicaciones, pasando por la etapa en la que la institución inicia su andadura (1867) y sus primeros años de consolidación, hasta el final de siglo, con un último artículo fechado en 1899, cuando el Museo ya ha abandonado su primer emplazamiento en el Casino de la Reina y se encuentra instalado en el nuevo Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales del madrileño paseo de Recoletos (1895). Es un periodo representativo al coincidir con el inicio, la época dorada y el declive de las revistas ilustradas, que ya en el siglo XX serán sustituidas por los semanarios gráficos. En las páginas de estas revistas veremos aparecer la crónica del reputado escritor -la reseña de la colocación de la primera piedra del palacio de Recoletos-Serrano se debe a la ilustre firma de Gustavo Adolfo Bécquer-, junto a la valiosa imagen que nos permite conocer, y no solo imaginar, cómo eran las salas del Museo en aquellas fechas, ilustraciones que son las primeras representaciones gráficas en las que se muestran espacios y detalles de los que no ha quedado ningún otro documento visual. La relación de grabadores, litógrafos y dibujantes que plasmaron gráficamente los primeros años del Museo Arqueológico Nacional incluye, entre otros, a Bernardo Rico, Mariano Fuster, José Luis Pellicer, Arturo Carretero, Juan Comba, o a los franceses Gustave Janet y Émile Roevens, además de fotógrafos como Nicolás Caldevilla y Christian Franzen.



Fig. 1. «Vista de la colocación de la primera piedra para el edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales, en el instante en que SS. MM. y S. S. los Ministros firmaron el Acta», 21 de abril de 1866. Foto: Conde de Lipa (Biblioteca Nacional de España 17/186/22).

El *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *El Museo Universal* (1857-1869), su continuadora *La Ilustración Española y Americana* (1869-1927), *El Globo Ilustrado* (1866-1867), o *La Ilustración de Madrid* (1870-1872) son algunas de las publicaciones periódicas ilustradas en las que se registran estas noticias e imágenes relativas al Museo. Las tres primeras se encuentran entre las principales cabeceras españolas, las de mayor tirada y difusión, que llegaban a miles de suscriptores facilitando el conocimiento del recién creado Museo a extensos sectores de la sociedad. De este conjunto amplio de referencias, de una u otra forma, relacionadas con el Museo, en el presente texto solo he utilizado aquéllas más significativas y más directamente vinculadas con su trayectoria.

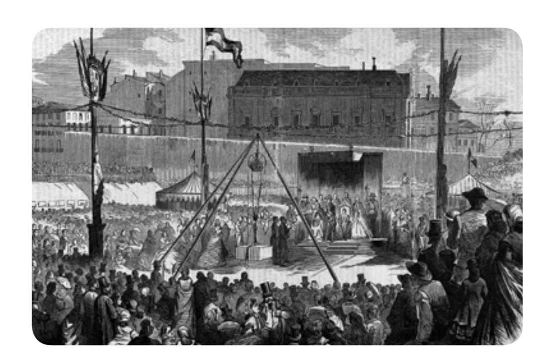


Fig. 2. «Ceremonia para la colocación de la primera piedra en el edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales». *El Museo Universal*, 29 de abril de 1866. Grabado: Bernardo Rico (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ateneo de Madrid).

1836 – 1860. La necesidad de crear un Museo Arqueológico Nacional y sus fondos fundacionales

Si bien la creación del Museo Arqueológico Nacional tuvo lugar en 1867, su gestación venía de más lejos; hacía ya años que se venía solicitando su formación como un modo de frenar el proceso de pérdida irreversible de bienes culturales en peligro de desaparición, pero también como lugar donde reunir objetos de antigüedades dispersos en otros museos e instituciones (Marcos, 1993: 24-26; Almagro-Gorbea, y Maier, 1999; Mederos, 2010: 175). El Museo de Medallas y Antigüedades[3], que formaba parte de la Biblioteca Nacional, y el Real Gabinete de Historia Natural, integrado en el Museo de Ciencias Naturales, eran las dos instituciones que venían conservando los depósitos de colecciones más importantes de este carácter. El primero había surgido con la creación de la Real Biblioteca Pública que Felipe V había fundado en 1711 siguiendo el ejemplo de la Bibliothèque du Roi (1666) impulsada por Luis XIV (actuales Biblioteca Nacional de España y Bibliothèque Nationale de France respectivamente). Ambas, abiertas al público y creadas como lugares de estudio e investigación, eran la culminación de un modelo iniciado en el siglo XVI donde, junto a los libros y manuscritos, se habían formado colecciones de monedas antiguas y otros materiales arqueológicos –sobre todo epigráficos, bustos escultóricos, entalles y camafeos–, además de objetos históricos-artísticos, técnico-científicos y productos del mundo natural (Docampo, 2010: 60). Monedas y restos arqueológicos representaban en estas bibliotecas la materialidad del pasado asociado al conocimiento contenido en los documentos escritos, reunidos unos y otros con el propósito de arrojar luz sobre los tiempos pretéritos y con los que confirmar, o rebatir, las informaciones transmitidas por las fuentes clásicas, a la par de convertirse en sí mismos en objetos de estudio. En estos gabinetes las monedas antiguas ocupaban un lugar de honor como testimonios parlantes de la vida del pasado, que hablaban por sí mismas, mostrando los rostros de los gobernantes, las lenguas y los acontecimientos de los pueblos de la Antigüedad. Esta combinación de testimonios escritos y materiales que surge con las bibliotecas renacentistas está en la base del origen mismo de la Arqueología, y también de muchos de los actuales museos (Otero, 2011: 68-71).

Tanto la biblioteca de Luis XIV, como la de Felipe V, contaban en su estructura organizativa con un gabinete o museo de Medallas y Antigüedades que debía servir igualmente a los fines de instrucción de la institución (Torrione, 2004: 48-50). Sin embargo, avanzado el siglo XVIII este modelo que había alcanzado su auge de la mano de las monarquías absolutas, da paso a otro tipo de gabinetes en los que aquellas antigüedades ya no estarán asociadas materialmente a los escritos y autores de la antigüedad de aquellas bibliotecas, sino con el relato de la historia del hombre, de las diversas manifestaciones de su vida y actividad, como parte integrante de la Historia Natural, disciplina en plena expansión en estas fechas. Este es el caso del Real Gabinete de Historia Natural creado por Carlos III en 1771, en cuyos fondos se integraron las antigüedades que formaban parte de la colección de Pedro Franco Dávila, además de materiales y hallazgos arqueológicos de muy diversas procedencias, con un importante peso de las colecciones americanas, así como objetos etnográficos y artísticos (Marcos, 1993: 38-40).

---

[3] «Medalla» es el término que se utiliza durante la Edad Moderna para denominar las monedas antiguas o ejemplares ya fuera de circulación.

La rápida evolución de las Ciencias Naturales en el siglo XIX pronto dejará sin un significado claro la presencia de estos fondos en tales gabinetes científicos que ahora pasarán a estar más estrictamente relacionados con las ciencias de la naturaleza. Paralelamente, en estas mismas fechas, las colecciones arqueológicas, etnográficas y artísticas, cobrarán un nuevo significado con los movimientos revolucionarios y nacionales del siglo XIX vinculadas al discurso histórico de construcción de la identidad nacional y a la necesidad de conservar y difundir el patrimonio cultural, dando lugar al establecimiento de los grandes museos nacionales europeos (Hernández, 1992: 86; Alfaro *et alii*, 1999: 15; Mederos, 2010: 177-178; Baratas, y González, 2013: 18-20).

Los ecos de este proceso de evolución de conceptos museológicos los encontramos en una de las primeras revistas ilustradas editadas en nuestro país. En 1836, a los pocos meses de su fundación, el *Semanario Pintoresco Español* (3 de julio de 1836: 115-116) lleva a sus páginas un artículo con el título «Real Gabinete de Historia Natural» en el que se plantea la unificación de las colecciones arqueológicas, artísticas y etnográficas en un nuevo museo de antigüedades o museo «arqueológico». El autor, anónimo, considera que para que el Museo de Ciencias Naturales -que integraba desde 1815 el Real Gabinete de Historia Natural- mereciese tal nombre, era necesaria una reorganización de sus fondos más profunda que la que se acababa de realizar[4] pues continuaban manteniéndose en él la diversidad de piezas históricas y etnográficas, impropias de un establecimiento de este tipo. En opinión del autor, estas colecciones, unidas a las que de este mismo carácter existían en la Real Biblioteca[5] y «en otros varios parages», cumplirían mejor con su objetivo formando colección en un museo de antigüedades. Esta propuesta de unificación de los fondos de las dos instituciones citadas, recuerda a la que finales de 1829 habían presentado a Fernando VII José Musso Valiente, José Gómez de la Cortina y Antonio de Montenegro (Puente, 1838: 148 y 1841: 466; Almagro-Gorbea, y Maier, 1999: 190; Maier, 2003: 34; Martínez Rodríguez, 2006), siendo al primero de ellos a quien, muy probablemente, se pueda atribuir la autoría de este artículo.

José Musso Valiente (1785-1838) natural de Lorca, se había establecido en Madrid en 1823 desplegando una gran actividad en campo de la literatura, la historia y las ciencias naturales llegando a ser miembro de las reales academias de la Historia, la Española, la de Ciencias Naturales, la de San Fernando y la Latina Matritense. En la Real Academia de la Historia, entre otras labores, desde 1827 trabajó en la ordenación del monetario y en la realización de informes sobre diversas antigüedades. Al mismo tiempo, entre 1824 y 1829, había seguido los cursos que se daban en el Real Gabinete de Historia Natural, mientras que en la Real Academia Española se encargaba de la redacción de los artículos sobre ciencias naturales para el Diccionario (Puente, 1841: 462-464; Molina, 2008: 120).

---

4 Entre 1834 y 1835 sus fondos fueron objeto de una reordenación aplicando los nuevos sistemas científicos de clasificación de la naturaleza de Cuvier, mejorando su exposición en las salas («Real Gabinete de Historia Natural», 3 de julio de 1836: 116).

5 Desde 1826 la Real Biblioteca contaba con una nueva sede, antigua casa del marqués de Alcañices, junto al convento de la Encarnación. Su Gabinete de Medallas y Antigüedades, ubicado en la Sala del Trono (sala 16), estaba lujosamente instalado en el mobiliario procedente de la Real Botica de Carlos IV que Fernando VII había regalado para tal fin (García, 1997: 339). El 28 de noviembre de 1836, unos meses después de la publicación de este artículo, la Real Biblioteca pasó a depender del Ministerio de la Gobernación convirtiéndose en Biblioteca Nacional (*Biblioteca Nacional de España. 300 años haciendo historia*, 2011: 405).

Según las anotaciones de Musso en su *Diario*, el 28 de noviembre de 1829, en audiencia con Fernando VII, le había presentado una solicitud a título personal firmada junto con José Gómez de la Cortina y Antonio Montenegro, para la formación de un Museo de Antigüedades en el que se recogiesen los restos del pasado en riesgo de desaparición junto con los que la Corona poseía en diversos establecimientos (Musso, Molina (ed.), 2004, vol., I, p. 217). La propuesta se envió a la Real Academia de la Historia para que informase al respecto, corporación a la que pertenecían Musso y Gómez de la Cortina. En contra de lo esperado por sus autores, la solicitud chocó con la oposición de los académicos que en su mayoría la vieron como un ataque al cuerpo ya que la creación de dicho museo, independiente de la Academia, privaba a ésta de sus facultades a cuyo cargo estaba la inspección de las antigüedades, y de lo que poseía en este ramo, por lo que tanto su director, Martín Fernández de Navarrete, como el secretario, Diego Clemencín, inmediatamente bloquearon la iniciativa (Musso, Molina (ed.), 2004: 467 y 485; Molina, 2007: nota 13 y 2008: 117-118 y 122-129). José Musso, muy contrariado y decidido a defender su proyecto, pensó incluso en presentarlo de nuevo al Rey pero esta vez para intentar su instalación en el Museo del Prado bajo la dirección del duque de Híjar (Molina, 2004: 226, nota 3), aunque finalmente se llegó a una solución de compromiso entre las partes implicadas. En la respuesta que la Real Academia remitió al ministro de Estado se admitía la conveniencia de crear un Museo de Antigüedades con las colecciones de varias instituciones públicas, pero incluyendo también la creación de una biblioteca especializada y de cátedras dedicadas al estudio de las antigüedades. Dado que la sede de la Academia era insuficiente para acoger tal proyecto, se solicitaba un nuevo edificio donde tuvieran cabida tanto la Academia como el nuevo museo. La respuesta del ministro de Estado, Manuel González, (Real Orden de 1 de mayo) elogiaba el celo de los autores del proyecto, aunque señalaba que la penuria del erario en aquellos momentos imposibilitaba la ejecución de lo solicitado (Almagro-Gorbea, y Maier, 1999: 190; Maier, 2003: 34; Musso, Molina (ed.), 2004: 485). A finales de junio José Musso regresó a Lorca para ocuparse de su maltrecha economía; después de su nombramiento como gobernador de Sevilla en 1835 volvió a establecerse en Madrid hasta su fallecimiento en 1838 (Molina, 2008: 132). La temática, orientación y propuestas recogidas en el citado artículo del *Semanario Pintoresco Español*, hacen pensar que su autoría podría deberse al propio José Musso Valiente del que se sabe que, a su regreso a Madrid en 1835, continuó involucrado en tareas literarias y científicas, al tiempo que escribía artículos para casi todos los periódicos de la ciudad, en algunos casos cedidos, sin llevar su nombre (Puente, 1841: 470). A pesar de que esta primera proposición para el establecimiento de un museo de antigüedades no prosperó, en fechas sucesivas, primero en 1838, y luego en 1853, la Real Academia de la Historia volvió a reclamar la necesidad de su establecimiento (Almagro-Gorbea, y Maier, 1999: 192; Maier, 2003: 35).

Años después, en la década de los sesenta, mientras se empezaba a discutir el proyecto de construcción del edificio para Biblioteca y Museos Nacionales (*Memoria sobre el progreso* […] *en los años de 1859 y 1860* […], 1861: 38), volvió a aparecer en las páginas de la prensa la demanda de creación de un museo nacional de arqueología y bellas artes donde se recogieran los bienes culturales en peligro, así como los dispersos en varios museos y bibliotecas (*El Museo Universal,* 16 de diciembre de 1860: 1). En este caso la reclamación venía de la mano de Cayo Quiñones de León y Santalla, marqués de San Carlos, quien la

presentó en el Congreso de los Diputados en dos ocasiones, primero, en 1860 y, después, en 1862[6]. En su primera exposición, Quiñones de León hacía referencia a la salida de España del tesoro de Guarrazar y a la necesidad de fundar un museo de antigüedades, como los que existían en todas las capitales europeas, para evitar pérdidas semejantes (*El Museo Universal*, 16 de diciembre de 1860: 1; *La Época*, 12 de diciembre de 1860: 2). Según *El Museo Universal* (Fernández Cuesta, 16 de diciembre de 1860: 1) esta propuesta había sido acogida con «benevolencia» por el Gobierno, aunque en el estado de las intervenciones que recoge la respuesta del ministro de Fomento –Rafael de Bustos, marqués de Corvera–, éste señalaba que, si bien era consciente de estas carencias –tanto de creación de este museo, como de local para su establecimiento–, también existía el problema de la falta de local del propio Ministerio de Fomento (*La Época*, 12 de diciembre de 1860: 2). Al año siguiente, en la sesión del 12 de marzo de 1862 (*La Época*, 13 de marzo, 1862: 4), el marqués de San Carlos volvió a interpelar sobre el mismo asunto al nuevo ministro de Fomento –Antonio Aguilar Correa, marqués de la Vega de Armijo–, quien contestó que, en efecto, aunque se había hablado de reunir en un solo edificio academias, museo y Biblioteca Nacional, lo que había en realidad era un proyecto de edificio para biblioteca, museo y Ministerio de Fomento[7] establecimientos que, en su opinión, no podían estar juntos. Sin embargo, añadía, el lugar destinado para el Ministerio de su ramo iba a ser el de la vieja Escuela de Veterinaria –en el paseo de Recoletos–, mientras que el futuro museo, que sin duda se crearía, podría establecerse junto con la Biblioteca Nacional y las academias en el lugar que ocupaba entonces el Ministerio, es decir, en el convento de la Trinidad Calzada de la calle Atocha. La respuesta no podía ser más desalentadora. El convento se encontraba en estado ruinoso y la Junta consultiva de Caminos, Canales y Puertos ya había rechazado años antes su rehabilitación debido a los enormes gastos de ejecución que exigía su remodelación sin que, además, se pudiera asegurar el buen éxito del resultado final (*Memoria sobre el progreso* […] *en los años de 1859 y 1860* […], 1861: 38). A pesar de la contestación del ministro, lo cierto es que al final se decidió destinar el terreno de la Veterinaria a Biblioteca y Museos Nacionales y adquirir un nuevo espacio en otro lugar para la construcción del Ministerio de Fomento (*Memoria sobre el progreso* […] *durante los años de 1861, 1862 y 1863* […], 1864: LVIII-LIX). Estos debates en el Congreso de los Diputados no son más que un ejemplo de los vaivenes e intereses encontrados en torno a la construcción del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, como vemos estrechamente vinculada a la creación del Museo Arqueológico Nacional, que demoraron la materialización del proyecto y complicaron su edificación a lo largo de varias décadas (1860-1892). Tuvieron que pasar cinco años (1860-1865) para que se cerrase el debate sobre las instituciones y organismos que el nuevo edificio debía alojar y se decidiese, por medio de un concurso público, el proyecto ganador para la construcción, y aún, un año más (1866) para que dieran comienzo las obras[8].

---

6 Sesiones en el Congreso de los Diputados del 11 de diciembre de 1860 (*La Época*, 12 de diciembre de 1860: 2), y 12 de marzo de 1862 (*La Época*, 13 de marzo de 1862: 1).

7 El proyecto fue encomendado en octubre de 1860 a Francisco Jareño, arquitecto del Ministerio de Fomento (García, 1992: 184; Sanz Hernando, 2017: 132), y su anteproyecto se aprobó por Real Orden de 20 de mayo de 1861 (Salvador, y Salvador, 2016: 11).

8 El proyecto fue aprobado por el Gobierno el 10 de junio de 1865 y el presupuesto para las obras de cimentación se aprobó por Real Orden de 19 de abril de 1866 (García, 1992: 183-184).

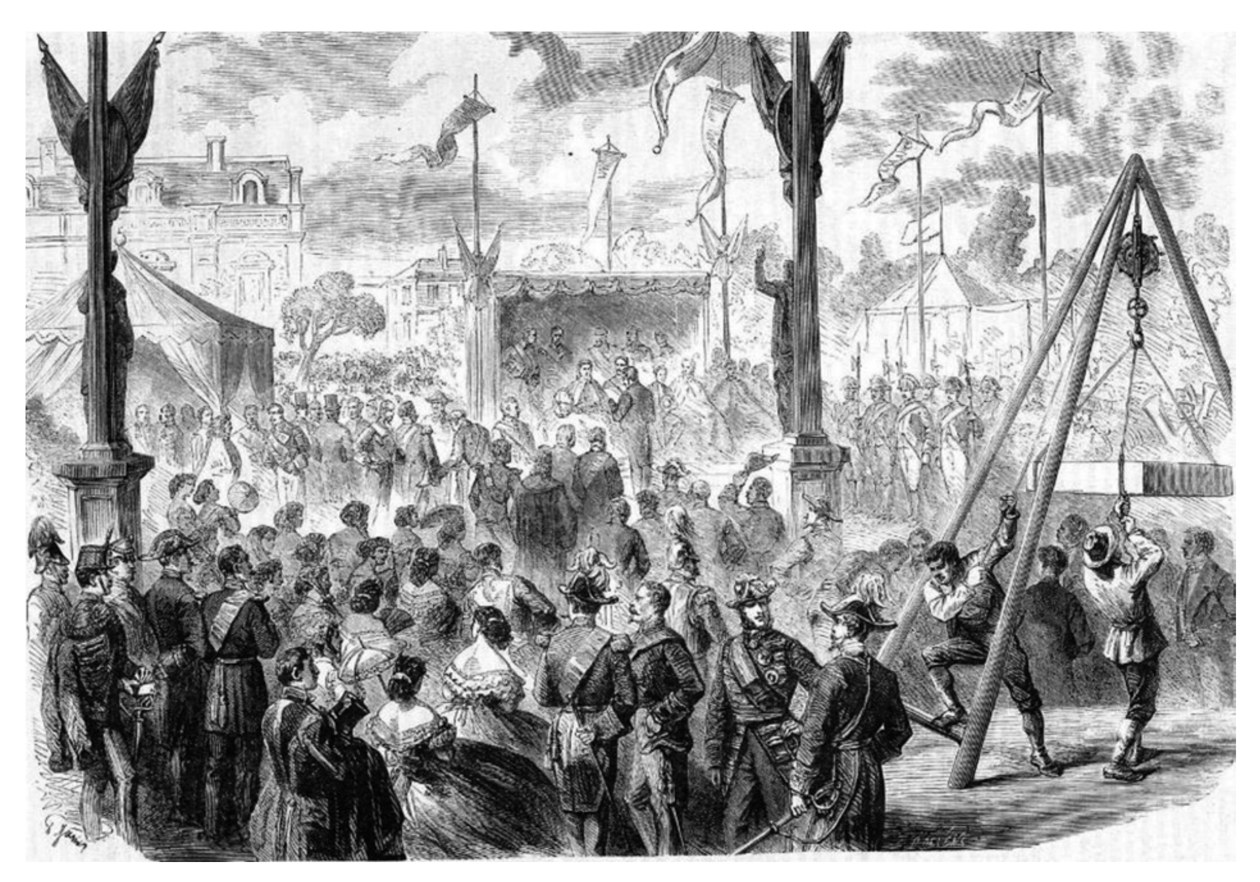


Fig. 3. Grabado de la colocación de la primera piedra para el edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales, *El Globo Ilustrado*, 1 de junio de 1866. Gustave Janet (dibujo) y Émile Roevens (grabado) (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

1866 – Inicio de la construcción del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales

Precisamente el 29 de abril de 1866, el hoy conocidísimo poeta Gustavo Adolfo Bécquer, en aquellas fechas director del semanario *El Museo Universal*, y autor de la sección «Revista de la semana» (Chozas, 2014: 140; Palomo, 1993: 258), abría la crónica de sucesos celebrando la noticia de la colocación por Isabel II de la primera piedra del edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales que había tenido lugar el sábado 21 del mismo mes (Bécquer, 29 de abril de 1866: 129-130). Acompañaba su entrega un artículo más amplio sin firma, pero que hemos de suponer se debe también al célebre escritor[9], en el que se relataba con detalle el acto, y un grabado de la ceremonia realizado por Bernardo Rico («Ceremonia […]», 29 de abril de 1866: 131-132). El Museo Arqueológico Nacional todavía no existía como tal, carecía de vida como había señalado Juan Eugenio Hartzenbusch en el discurso que pronunció aquel día. Pero aún sin estar «organizado», se le destinó como sede el proyectado edificio que en aquellos momentos era un amplio solar por construir en el paseo de Recoletos, espacio que el nuevo

9 El artículo aparece sin firma, pero el apartado «Revista de la semana» lleva el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer precedido de la nota «Por la revista y la parte no firmada de este número», lo que hace suponer que este texto anónimo también le corresponde (Palomo, 1993: 256 y 258), al igual que el comentario sobre el grabado de la fachada del edificio publicado en esta misma revista pocos meses después (*El Museo Universal*, 10 de junio de 1866: 10).

Museo compartiría con la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes (Museo Nacional de Pintura de la Trinidad).

El acto oficial de inauguración de las obras, organizado con gran solemnidad y pompa, se fijó para el sábado 21 de abril, a las cinco y media de la tarde. A él asistieron los reyes, ministros, representantes diplomáticos y primeras autoridades de Madrid, y un inmenso gentío que cubría la explanada de la futura construcción y llenaba los balcones de la cercana Casa de la Moneda donde, convenientemente situados, los acreditados fotógrafos Gonzalo Langa (*La Época,* 22 de abril de 1866: 2) y Luis Tarszenski, conde de Lipa, -fotógrafo de cámara de Isabel II- (*La Correspondencia de España*, 23 de abril de 1866: 1), sacaban diferentes vistas de la ceremonia. No faltó la marcha triunfal compuesta especialmente para la ocasión por el maestro Barbieri e interpretada por una gran orquesta de 300 instrumentos.

Después de la intervención del ministro de Fomento, marqués de la Vega de Armijo, quien expresó la importancia y «la necesidad de levantar a las letras y a las artes el monumento que se iba a inaugurar», se procedió a la firma del acta del inicio de las obras («Acta […]», 22 de abril de 1866: 1), pronunciando después su discurso, en nombre de las tres instituciones que iban a ocupar el futuro edificio, el director de la Biblioteca Nacional, Juan Eugenio Hartzenbusch («Discurso», 1866: 236-237). A continuación se colocó en una caja de maderas finas el acta firmada, un lote de monedas de oro, plata y bronce acuñadas ese mismo año, un ejemplar de la *Gaceta* y del *Diario Oficial de Avisos* del día, y la medalla conmemorativa de la cesión al Estado por la Reina de los bienes del real patrimonio, todo ello dentro de una urna de zinc que, a modo de depósito fundacional, se colocó en un hueco abierto en el cimiento -en el correspondiente a la columna central de la derecha del pórtico del proyecto de Jareño-. La Reina hizo entonces descender de la cabria que la suspendía la primera piedra, que se cubrió con una lápida de mármol con la inscripción conmemorativa: «Reinando doña Isabel II, y siendo ministro de Fomento el escelentisimo señor marqués de la Vega de Armijo, siendo autor del proyecto y arquitecto director de las obras don Francisco Jareño, á 21 de abril de 1866» («Acta […]», 22 de abril de 1866: 1; «Ceremonia […]», 29 de abril de 1866: 131).

La ceremonia no solo nos ha dejado testimonios escritos sino también gráficos, tanto en grabados como en fotografías. En esta última técnica se conocen las tomas realizadas por los citados Gonzalo Langa y el conde de Lipa (fig. 1), y en grabados, el de Bernardo Rico en *El Museo Universal* (29 de abril de 1866: 132) (fig. 2), el realizado por Gustave Janet para *El Globo Ilustrado* (1 de junio de 1866: 8) (fig. 3), y un tercero del que se conserva copia fotográfica realizada por Jesús Evaristo Casariego, conservado en el Museo de Historia de Madrid (n.º Inv. 18375).

La comparación de estas imágenes muestra uno de los primeros usos de la fotografía como fue el de servir de modelo para la realización de grabados, una práctica que había empezado a ser habitual en la época y evidencia el papel auxiliar que cumplía este sistema en una etapa en la que la tecnología aún no permitía la reproducción de fotografías en las páginas impresas de las revistas (Riego, 2016: 6-7, 21 y 58). El ejemplo es evidente en el grabado xilográfico de Rico (fig. 2) para el que artista debió utilizar una de las fotografías realizadas por el conde de Lipa (fig. 1) que representa una vista general del solar y sus alrededores

tomada desde los balcones de la Casa de la Moneda. Según se anunciaba en los periódicos de aquellos días, copias de estas instantáneas estaban disponibles a la venta en la galería fotográfica que el propio conde de Lipa tenía en la calle de Atocha n.º 18 (*La Correspondencia de España*, 25 de abril, 1866: 1). Ambas versiones –grabado y fotografía– representan la firma del acta ofreciendo un plano general de la escena, con la explanada llena de público, el solio con el trono, la cabria con la primera piedra suspendida, y al fondo el palacete del banquero Ramón Calderón, pero el grabado, a diferencia de la fotografía, está interpretado con una cierta teatralidad y sigue pautas estéticas bien establecidas entonces para la presentación de la información gráfica en prensa. El grabado ofrece una imagen menos fría de la realidad que las fotografías de la época, depura los habituales barridos de las personas en movimiento y concreta los detalles en aras de una mayor precisión y comprensión de la escena para el lector (Riego, 2016: 86-87 y 150). O bien, como es el caso, varía el ángulo desde el que se toma la imagen fotográfica elevándolo ligeramente para aumentar así el peso visual de los sujetos principales -la Reina y la cabria-, recorta elementos circundantes centrando la atención en lo está sucediendo en la explanada para dotar de mayor monumentalidad a la escena.

Además de *El Museo Universal* y de la prensa oficial y diaria, la noticia de la colocación de la primera piedra del edificio-palacio fue recogida por otras revistas ilustradas como el *Álbum de Familias* (25 de abril de 1866: 235) o *El Globo Ilustrado* (1 de junio de 1866: 7-8), que la incluyó en su primer número publicado el 1 de julio. Esta nueva revista se editaba en Madrid, pero las páginas de grabados se imprimían en París (*El Globo Ilustrado*, 25 de abril de 1866: 2) realizadas por artistas en esta ciudad como sucede con la ilustración de este texto: una lámina xilográfica de Gustave Janet (dibujo) y Émile Roevens (grabado)[10] que muestra el momento de la lectura de uno de los discursos inaugurales (fig. 3). La escena, bastante más idealizada que en la composición de Bernardo Rico, está resuelta de manera más ceremoniosa, evocativa, y ampulosa. En lugar de un plano general en altura, la imagen está tomada desde un punto de vista casi paralelo al suelo situando al espectador prácticamente dentro de la escena en la que destacan, sobre todo, los dos personajes que preparan la cabria con la piedra fundacional, a la derecha de la lámina, mientras que la Reina, su séquito y el personaje que pronuncia su discurso, aparecen en el centro de la composición, resaltando la relevancia del acto, aunque en un plano más desenfocado, no entrando en muchos detalles descriptivos de las figuras.

La inauguración de las obras para la Biblioteca y Museos Nacionales sin duda fue todo un acontecimiento para la época. Se trataba de la construcción de mayor envergadura emprendida durante el reinado de Isabel II, pero a la que se llegaba después de años de discusiones sobre las diferentes posibilidades para dotar a estas instituciones de una sede adecuada a sus fines y usos, debates complicados, como ya hemos visto, por la necesidad del propio Ministerio de Fomento de contar con un edificio fijo. Tras desestimar la reforma del antiguo convento de la Trinidad Calzada de la calle Atocha como se había planteado en

10 Gustave Janet (1829-1898), diseñador y litógrafo, colaborador del *Monde Illustré* y de la *Revue de la mode*, http://data.bnf.fr/14108435/gustave_janet/; y Émile Roevens, ilustrador y grabador que trabajó también para Le monde iluustré en la década de 1860, http://data.bnf.fr/14928217/e__roevens/.

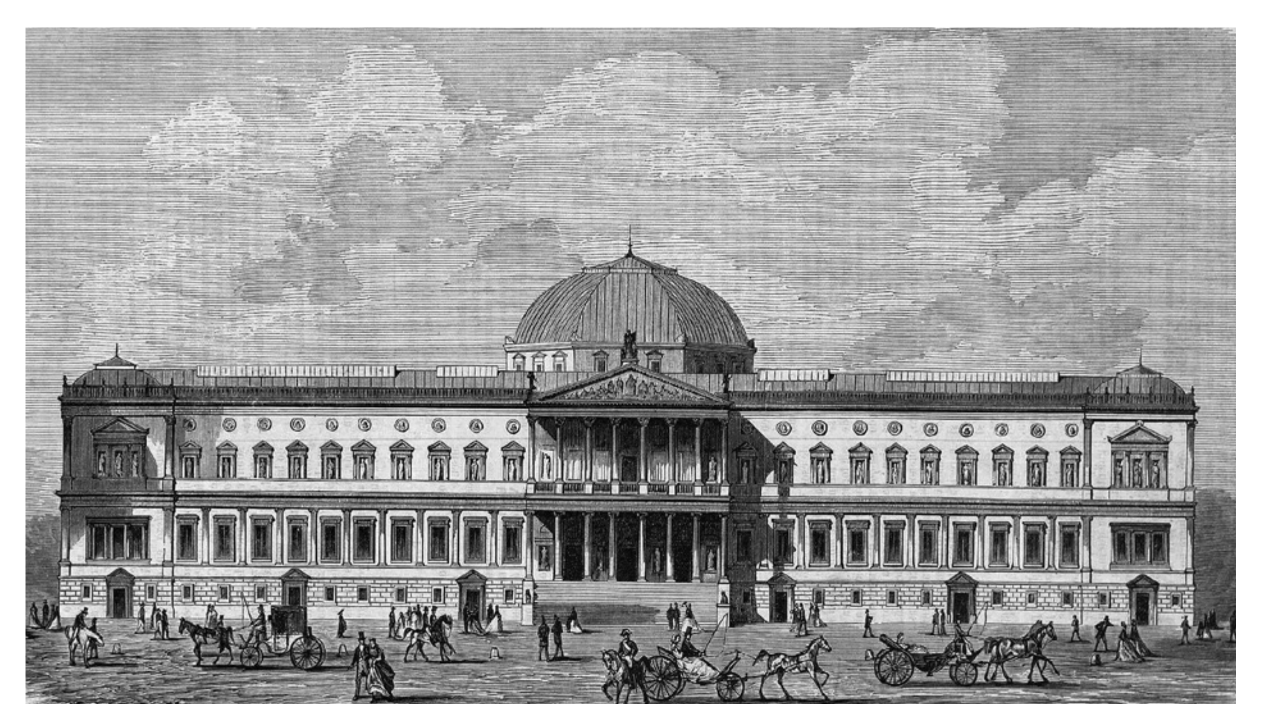


Fig. 4. Fachada principal del edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales: proyecto debido al arquitecto don Francisco Jareño» *El Museo Universal*, 10 de junio de 1866. Grabado: Federico Ruiz a partir del alzado realizado por Jareño (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

otra ocasión[11], se decidió realizar una edificación de nueva construcción en el amplio solar que dejaba libre la primera Escuela de Veterinaria situada en el paseo de Recoletos. Así, entre 1860 y 1865, se encargaron dos anteproyectos, uno a Francisco Jareño y Alarcón con destino a Ministerio de Fomento, Biblioteca Nacional, y museos nacionales de pintura y arqueológico, y otro a Francisco Enríquez Ferrer de uso exclusivamente cultural, para ubicar en él la Biblioteca Nacional y los citados museos, proyecto al que Jareño solicitó poder optar también y que sería el ganador en el concurso resuelto en 1865 (Real Orden de 10 de junio de 1865) (Rada, 1892-1893: 415; Moleón, 2012: 47; Ladero, y Jiménez, 2014: 81).

El magnífico edificio planteado por Francisco Jareño presentaba un diseño en cuyo espacio central se ubicaba la biblioteca, rodeada por los museos que se situaban en las galerías perimetrales, siguiendo el modelo del «museo ideal» establecido por Jean-Nicolas-Louis Durand en su tratado *Précis des leçons d´architecture* (1802-1805), dentro de un estilo arquitectónico neoclásico. Con motivo de la inauguración de las obras, Jareño preparó un lote de fotografías de las plantas y fachadas del edificio, copias de los planos originales de su proyecto aprobado en 1865, realizadas por el fotógrafo Heraclio Gautier (*Álbum de Familias*,

---

11 En 1859 se planteó la reforma del convento, entonces en estado ruinoso, donde se encontraban el Ministerio de Fomento y el Museo Nacional de Pintura y Escultura, pero se desestimó por ser muy costosa sin que se pudiera asegurar el éxito del resultado final (*Memoria sobre el estado* […], 1859: 235; *Memoria sobre el progreso* […], 1861: 38). No obstante, como hemos visto, en 1862 el Ministro de Fomento, apuntaba de nuevo la idea de su remodelación como sede para la Biblioteca Nacional, Museo Nacional de Pintura, futuro Museo Arqueológico Nacional y academias (*La Época*, 13 de marzo, 1862: 4), pero sin que se llegarse a materializar en ningún proyecto.

25 de abril, 1866: 235) como regalo para los invitados a la ceremonia (*Gaceta de Madrid*, 2 de marzo de 1866: 4), así como para su envío a las redacciones de revistas y diarios[12]. Una de estas fotografías debió servir de base para el grabado que pocos meses después publicó *El Museo Universal* («Fachada […]», 10 de junio de 1866: 180; fig. 4) con una vista del edificio por el lado del paseo de Recoletos, aunque en este caso con la inclusión de viandantes y coches por el paseo al objeto de dar más vida y cercanía al plano arquitectónico. Es posible que las fotografías de los planos que se conservan en la Biblioteca Nacional con los alzados del edificio correspondientes al paseo de Ronda de Alcalá (actual calle Serrano), paseo de Recoletos y calle de la Moneda (actual calle Jorge Juan) (BNE 17/186/19, 23 y 24; Monleón, 2012: 55), formaran parte del citado lote realizado por Heraclio Gautier a instancias de Jareño.

1867-1871. La creación del Museo Arqueológico Nacional y su primera sede en el Casino de la Reina

Un año más tarde, el 20 de marzo de 1867, un Real Decreto de Isabel II daba vida al Museo Arqueológico Nacional cuya andadura, mientras se edificaba el Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales, comenzó en un pequeño palacio conocido como el «Casino de la Reina», ubicado en las afueras de Madrid: «[…] un Sitio Real chiquito, al fin de la calle de Embajadores, con jardín muy hermoso y un poco de templete y un poco de palacio; recreo que fue de la Reina Gobernadora» como lo describe Pérez Galdós en su novela *Las tormentas del 48*, lugar que el autor convierte en escenario de furtivos encuentros románticos. Estos terrenos situados en el extremo sur de la ciudad, ocupados antes por huertas de los clérigos regulares de San Cayetano y almacenes municipales, habían sido adquiridos a principios del siglo XIX por Manuel Romero, ministro de Interior y de Justicia de José Napoleón, quien construyó un sencillo palacete de dos plantas con casas anejas de servicio adornando el lugar con un extenso jardín clasicista de trazado geométrico. Adquirido en 1817 por el Ayuntamiento como regalo con motivo del embarazo de la reina Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, se realizaron en él diversas reformas para su embellecimiento convirtiéndolo en un verdadero sitio de esparcimiento y recreo (Marcos, 1993: 30; Papí, 2004: 389).

El extenso jardín de estilo clásico diseñado en tiempos de Manuel Romero se modificó siguiendo el gusto romántico de la época y se transformó en un parque con paseos sinuosos, pérgolas, conjuntos escultóricos, incluida una pequeña ría navegable con su puente y un gracioso embarcadero para atracar falúas, así como arquitecturas pintorescas entre las que figuraban un templete circular y una gruta artificial a modo de cenador (Mesonero, 1831: 305-306; Ariza, 2001: 276-278). Este trazado paisajístico hacía del lugar un delicioso rincón muy al caso para la celebración de fiestas y recepciones oficiales de la Corte. Entre las más notables se encuentra el magnífico baile nocturno dado por Isabel II el 24 de julio de 1846, que fue reseñado en *El Siglo Pintoresco* e ilustrado con dos grabados que muestran cómo eran

12 En la revista *La Arquitectura Española* (25 de mayo de 1866, n.º 7), se reprodujeron la planta baja y principal y la fachada de Recoletos (Moleón, 2012: 47) y en la redacción de *La Enseñanza* (10 de mayo de 1866: 236), recibieron una de las fotografías con el alzado del edificio al paseo de la Ronda de Alcalá (actual calle Serrano).



Fig. 5. Vista del templete, la ría, la iluminación y las falúas del Casino de S. M. en la noche del 24 de Julio», *El Siglo Pintoresco*, Revista del mes de julio de 1846, núm. 7 (Boston Public Library, Internet Archive).

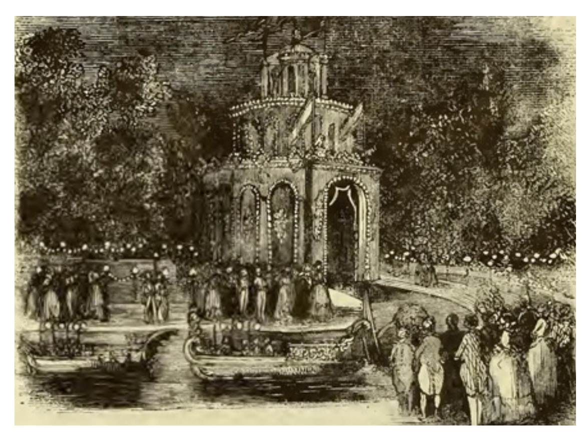


Fig. 6. Vista del embarcadero del Casino de S. M. iluminado en la noche del 24 de Julio», *El Siglo Pintoresco*, Revista del mes de agosto de 1846, núm. 7 (Boston Public Library, Internet Archive).

aquellos jardines (Fernández de los Ríos, 1846: 163-165 y 192). En el primero está representado el templete y uno de los puentes de la ría (fig. 5), y en el segundo el embarcadero y las góndolas sobre la ría (fig. 6). Ambas imágenes ilustran el lugar en plena la fiesta, con la preciosa iluminación nocturna realizada para la ocasión, con todo el jardín cubierto de faroles de colores alumbrando los paseos y la ría, y multitud de vasos de color que adornaban el templete, el embarcadero y el puente perfilando sus contornos. *La Gaceta de Madrid* (26 de julio, 1846: 3) destacó la iluminación del palacio «compuesta de cerca de 5.000 vasos de colores combinados con tal arte y habilidad que, particularmente en la fachada, parecían haberse agotado todos los caprichos que pueden inventarse para decoraciones de este género», la de los paseos, con faroles transparentes decorados con pinturas chinescas, y el gran farol del salón de baile, ubicado en una plazuela circular del jardín, «que parecía suspendido en el aire […], del que partían multitud de rayos formando ondas y festones» en un efecto casi mágico, un espectacular alumbrado de más de 30.000 luces para el que se consumieron cerca de veinte arrobas de aceite» (*El Tiempo,* 31 de julio, 1846: 4). Como informa *El Siglo Pintoresco* en su crónica, el ambigú se había dispuesto en el gran invernadero y la mesa de los refrescos en el cenador, al otro extremo del jardín, mientras que por los canales de la ría navegaban tres góndolas, la más vistosa con la familia real, y las otras dos con marineros españoles y remeros venecianos que entonaban barcarolas compuestas para la fiesta con música de Francisco Frontera Valldemossa y letra de Ventura de la Vega (Fernández de los Ríos, 1846: 165; *La Gaceta de Madrid*, 26 de julio, 1846: 3).

Pasados los años, tras su desamortización en 1865[13], el Casino fue transferido al Ministerio de Fomento utilizándose para servicios de Instrucción Pública, en este caso con destino a las respectivas sedes del Museo Arqueológico Nacional, Escuela de Veterinaria y Real Instituto Industrial (Salvador, y Salvador, 2016; *Gaceta de Madrid*, 16 de noviembre de

13 El Casino fue una de las propiedades del real patrimonio cedidas por la Reina al Estado en 1865 (Ley del Patrimonio de la Corona, de 12 de mayo de 1865; *Gaceta de Madrid*, 18 de mayo de 1865: 1).

1865: 4). El Museo se instaló en los terrenos al noreste de la finca que incluían el palacete, las construcciones anejas que daban a las calles del Casino y de Embajadores con cuartos secundarios destinados al servicio del real sitio, y el gran invernadero de fábrica (*Noticia histórico-descriptiva* […], 1876: 7). Aquí permaneció el Museo durante casi treinta años, hasta que finalizaron las obras de construcción del esperado palacio para la Biblioteca y museos nacionales, al que se trasladaría en 1895.

Pero antes de que llegara la ocasión para que el MAN contara con un nuevo domicilio, aún quedaba un largo camino por recorrer. A partir de noviembre de 1867 se inició el traslado de las colecciones fundacionales procedentes de la Biblioteca Nacional y del Museo de Ciencias Naturales, al tiempo que se realizaban las obras necesarias para convertir lo que era una casa-palacio y sus construcciones anejas, en salas y espacios de un museo (Marcos, 1993: 35-36).



Fig. 7. Madrid.- Inauguración solemne del Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, 25 de julio de 1871. Grabado: DOME (Museo Arqueológico Nacional).

Este proceso coincidió con una cadena de acontecimientos históricos en un período especialmente convulso marcado por la Revolución de Septiembre y el destronamiento de Isabel II en 1868, seguida en poco tiempo por el Gobierno provisional (1868-1871) y el reinado de Amadeo I (1871-1872). Estas circunstancias, unidas a la falta de medios y diversos cambios en la dirección del centro[14], demoraron su apertura. Concluidos los arreglos necesarios y el montaje de las piezas, la inauguración oficial del Museo tuvo lugar el domingo 9 de julio

14 Pedro Felipe Monlau (1867-1868), José Amador de los Ríos (1868) que dimitió poco después de la Revolución de Septiembre y fue sustituido por Ventura Ruiz Aguilera (1868-1872) (Papí, 2004: 393-394).

de 1871 en una ceremonia encabezada por el rey Amadeo I. *La Ilustración Española y Americana* (25 de julio de 1871: 362-363) describió el desarrollo del acto, que tuvo lugar a las cinco de la tarde[15]. Comenzó con una cantanta compuesta expresamente para la ocasión con música del maestro Arrieta y letra de Jaime Nogués, interpretada por la banda militar del Regimiento de Cantabria y un coro de cincuenta alumnos y alumnas de la Escuela Nacional de Música y cuarenta coristas dirigidos por José Inzenga. A continuación, Ventura Ruiz Aguilera, director del Museo, pronunció un discurso en el que destacó la importancia de este centro, su origen y las vicisitudes por las que se había pasado para llevar a cabo su instalación y los logros conseguidos, e hizo una breve reseña de lo contenido en cada una de las Secciones en las que estaba organizado. Después, el coro volvió a interpretar el himno y se procedió a distribuir entre los asistentes el discurso impreso del Director, publicación que incluía también la relación de donantes de colecciones y la letra de la cantanta (Ruiz, 1871). Seguidamente, los asistentes, precedidos por el Rey y las comisiones invitadas, pasaron a realizar la visita a las salas y, finalizado el acto de inauguración, los concurrentes fueron obsequiados con dulces y refrescos (González Sánchez, 1993: 125-127).



Fig. 8. Sección de Etnografía «Una sala del Museo Arqueológico de Madrid», *La Ilustración de Madrid*, 15 de marzo de 1872. Dibujo: Mariano Fuster (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ateneo de Madrid).



Fig. 9. Muestra de cerámicas griegas del Museo Arqueológico Nacional, *La Ilustración de Madrid*, 15 de marzo de 1872. Dibujo: Mariano Fuster (Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, Ateneo de Madrid).

Junto a la reseña de la inauguración, *La Ilustración Española y Americana* (25 de julio de 1871: 364) publicó un grabado del acontecimiento (fig. 7), dibujo con firma de «Dome», que representa el momento en el que Ventura Ruiz Aguilera lee su discurso ante Amadeo I. Se aprecia en la imagen el solio que ocupó el Rey colocado junto a la puerta principal del edificio, disponiéndose el público en el jardín protegido por toldos y profusamente decorado con banderas y gallardetes. La visita del público al Museo quedó fijada para los sábados no festivos, ni lluviosos, de diez de la mañana a dos de la tarde, con papeletas para seis personas al precio de dos reales, contribución que se destinaba a beneficio de los Asilos de El Pardo; pero concebido también como lugar de estudio y de inspiración creativa, los artistas e investigadores disponían de acceso gratuito al centro todos los días previa solicitud de entrada especial (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 4 de septiembre de 1871: 4; *La Nación*, 13 de septiembre de 1871: 2).

---

15 Su desarrollo se completa con la descripción del mismo en el «Acta de la solemne inauguración del Museo Arqueológico Nacional, verificada el día 9 de julio del año 1871», redactada por Ángel de Gorostizaga, secretario del Museo (Archivo MAN).

1871-1872. El Museo por dentro. Primeras instalaciones museográficas

La presentación del recién inaugurado museo quedó registrada en varios artículos de dos importantes cabeceras -*La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana*- a través de los cuales sus lectores pudieron conocer cómo era el Museo por dentro y sus instalaciones. El primero de ellos, con el título «Un arqueólogo del Antiguo Régimen en el Museo Arqueológico Nacional», estaba firmado por Fernando Fulgosio Carasa (30 de junio de 1871: 179-183)[16], uno de los conservadores del Museo, o «anticuarios» según la denominación oficial, y se publicó en *La Ilustración de Madrid* a finales del mes de junio de 1871, pocos días antes de la inauguración oficial. En lugar de un artículo al uso, el autor recurrió al texto dialogado, una conversación entre un personaje ficticio, don Pisístrato Patera, un viejo aficionado a las antigüedades anclado en el pasado que visita la institución por primera vez, y el propio Fulgosio que, a modo de cicerone, le acompaña durante el recorrido.

El artículo, de carácter divulgativo y no exento de humor, da detalles sobre la entonces breve historia del centro, su sede, las salas, su organización, al tiempo que comenta las piezas más significativas, pero sobre todo le sirve al autor para resaltar las novedades que ofrece el Museo con el adjetivo de «arqueológico» en su denominación, y el contraste con el conocimiento e interés por las «antigüedades» en las etapas anteriores en las que se inscribe la mentalidad del viejo don Pisístrato. Entre las novedades destaca la inclusión de la prehistoria dentro del discurso expositivo, un gran cambio respecto al viejo modelo de los gabinetes y museos de antigüedades, pero también en cuanto al concepto mismo de la Arqueología, disciplina en pleno proceso de definición que, de la mano de la Geología, había ampliado sus horizontes hasta los tiempos más remotos en una posición muy discutida por sectores aún anclados en el discurso clasicista de la Ilustración de los que la figura de don Pisístrato viene a ser una parodia. «Va usted a ver cosas que tienen muy grande importancia, y muchas corresponden sobremanera a la arqueología, y mal que a usted le pese [...] hay arte también muy notable y no pocas veces bello, más acá y más allá de Roma y Grecia» -le dice Fulgosio cuando se aproximan a esta sala». Pero el anticuario, para quien no había «verdadero arte, ni verdadera arqueología, más acá de Roma», desata su ira ante la exposición de los objetos de la Edad de Piedra que considera obra de «descendientes de antropiscos y microcéfalos» y, fuera de sí, culpabiliza a la ciencia geológica de haber «saltado por las bordas de la arqueología, con la aviesa intención de ahogarla en sus brazos». El pasaje nos introduce de lleno en la polémica y discusiones sobre el origen de la Humanidad y el proceso de construcción de la prehistoria que en nuestro país había empezado a desarrollarse unos años antes de la mano de investigadores formados en la Geología como Casiano de Prado o Juan Vilanova (Martos, 2015: 203). Aunque su interlocutor le intenta hacer ver que «la ciencia arqueológica y los diferentes ramos que abraza van adelantando y adquiriendo cada día mayor importancia», Pisístrato considera el empeño en estos estudios como algo pasajero, y que el tiempo volverá a

---

16 Fernando Fulgosio Carasa (1830-1873) formó parte de la primera plantilla del Museo desde su creación en 1867 (*Escalafón* [...], 1867; Marcos, 1993: 43). Como explica él mismo en este artículo, los dos primeros años de su estancia en el MAN fue jefe de la Sección Cuarta de Etnografía, para pasar luego a encargarse de las Antigüedades Clásicas de la Sección Primera de Prehistoria y Edad Antigua (Fulgosio, 30 de junio de 1871: 182-183).

poner a cada uno en su sitio. Superada esta sección, con los ánimos ya calmados, continuarán su itinerario hacia las «auténticas» muestras de la Arqueología de las salas dedicadas a las antigüedades egipcias, romanas y griegas, no sin antes pasar por el gran Salón de Etnografía que, a pesar de todo, Pisístrato no deja de alabar (Fulgosio, 30 de junio de 1871: 182-183). El texto de Fernando Fulgosio es interesante no solo por la descripción que proporciona del Museo, sino también para conocer cómo se percibía en la época la diferencia, cada vez más evidente, entre el anticuarismo del «Antiguo Régimen» y la nueva disciplina arqueológica, con todas sus contradicciones y paradojas como queda bien explicitado en el título del artículo.

En la misma revista, *La Ilustración de Madrid*, Fernando Fulgosio publicó otros dos artículos más sobre el Museo, uno dedicado al Salón de Etnografía (Fulgosio, 15 de marzo de 1872), cuya propuesta de creación, siguiendo el ejemplo del existente en el British Museum se debía a él mismo, y en cuyo montaje había participado como jefe de la Sección Cuarta de Etnografía (Fulgosio, 30 de junio de 1871: 182); el segundo artículo presentaba algunas de las piezas más destacadas de las antigüedades Clásicas –el puteal de la Moncloa y la colección de vasos italo-griegos– (Fulgosio, 30 de marzo de 1872) pertenecientes a la Sección Primera a la que estaba adscrito cuando escribe estos textos. Ilustrando los artículos se incluyen dos grabados: una lámina que reproduce la sala de Etnografía (fig. 8), según dibujo realizado por Mariano Fuster y un grabado integrado en el texto con las piezas clásicas reseñadas, realizado por este mismo dibujante (fig. 9).

Pero donde se encuentra el mejor y más extenso repertorio gráfico del Museo en estos momentos es en el número 33, de 1 de septiembre de 1872, de *La Ilustración Española y Americana*, en cuya sección «Nuestros grabados» se publicó una excelente lámina a doble página con seis viñetas correspondientes a otras tantas salas que aportan una magnífica referencia visual del MAN en su primer montaje (fig. 10). Es una xilografía obra de Fernando Miranda (dibujante), A.T. (grabador de la primera lámina) y Ricord (grabador de la segunda lámina) («El Museo Arqueológico Nacional», 1 de septiembre de 1872: 520-521). La ilustración va acompañada de un breve artículo en el que se hace mención a la reciente creación e inauguración de la institución, con un comentario muy escueto sobre sus contenidos, e indica el parecer del artista que la ejecutó quien consideró más oportuno, en lugar de ilustrar piezas concretas de la colección, mostrar las vistas de algunas de las secciones más importantes para que los lectores pudieran tener una idea más precisa de su aspecto («El Museo Arqueológico Nacional», 1872: 515, 517). Sin duda, también para nosotros esta información gráfica es lo más interesante ya que, si bien las publicaciones del Museo -guías, catálogos, estudios especializados- lo describen de manera más o menos extensa, hasta fechas más avanzadas no será habitual que incluyan imágenes de sus espacios expositivos[17].

---

17 La primera guía del Museo que incluye alguna información gráfica de las salas es la de 1910, de Álvarez-Ossorio, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, cuando está ya instalado en el Palacio de Recoletos-Serrano.

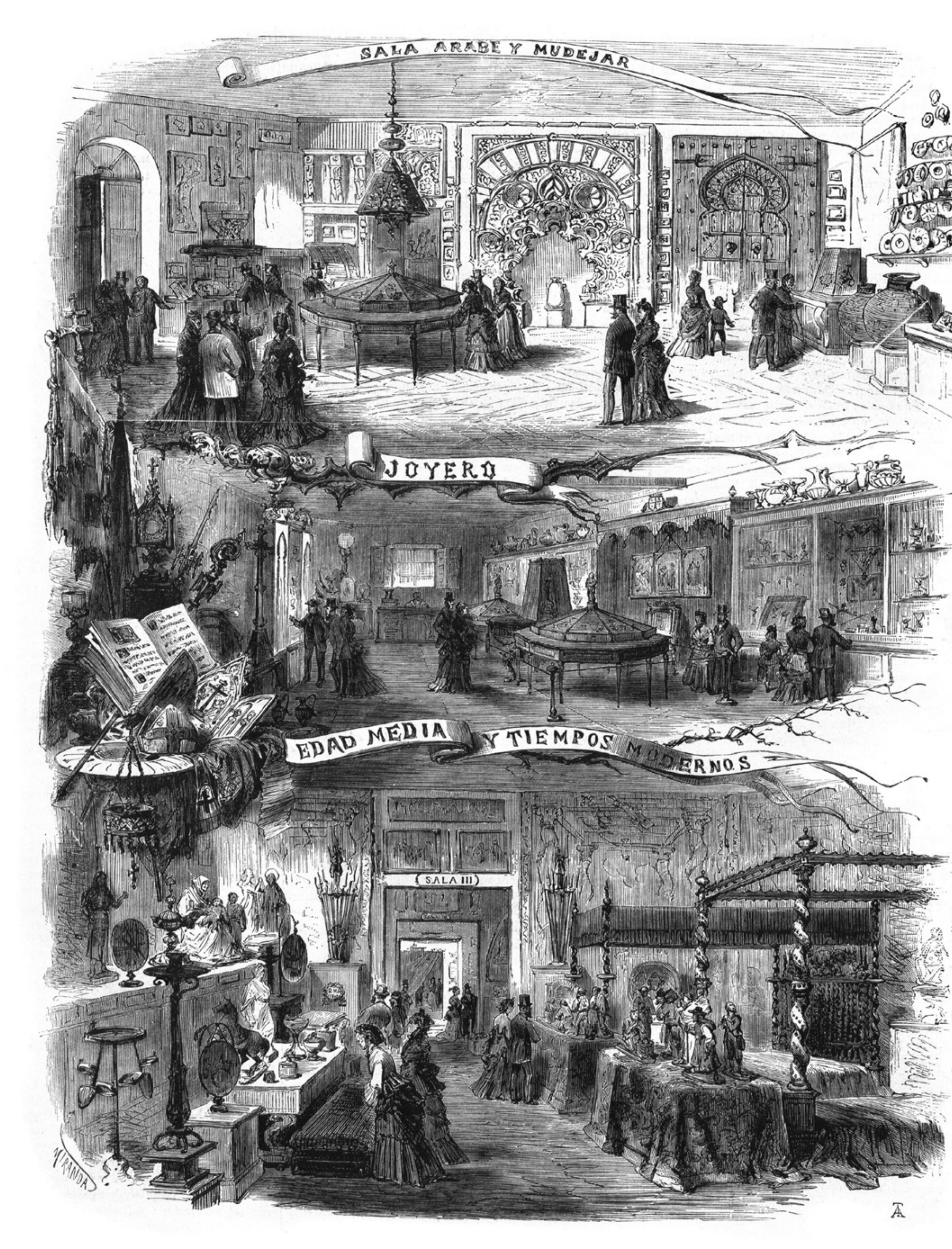
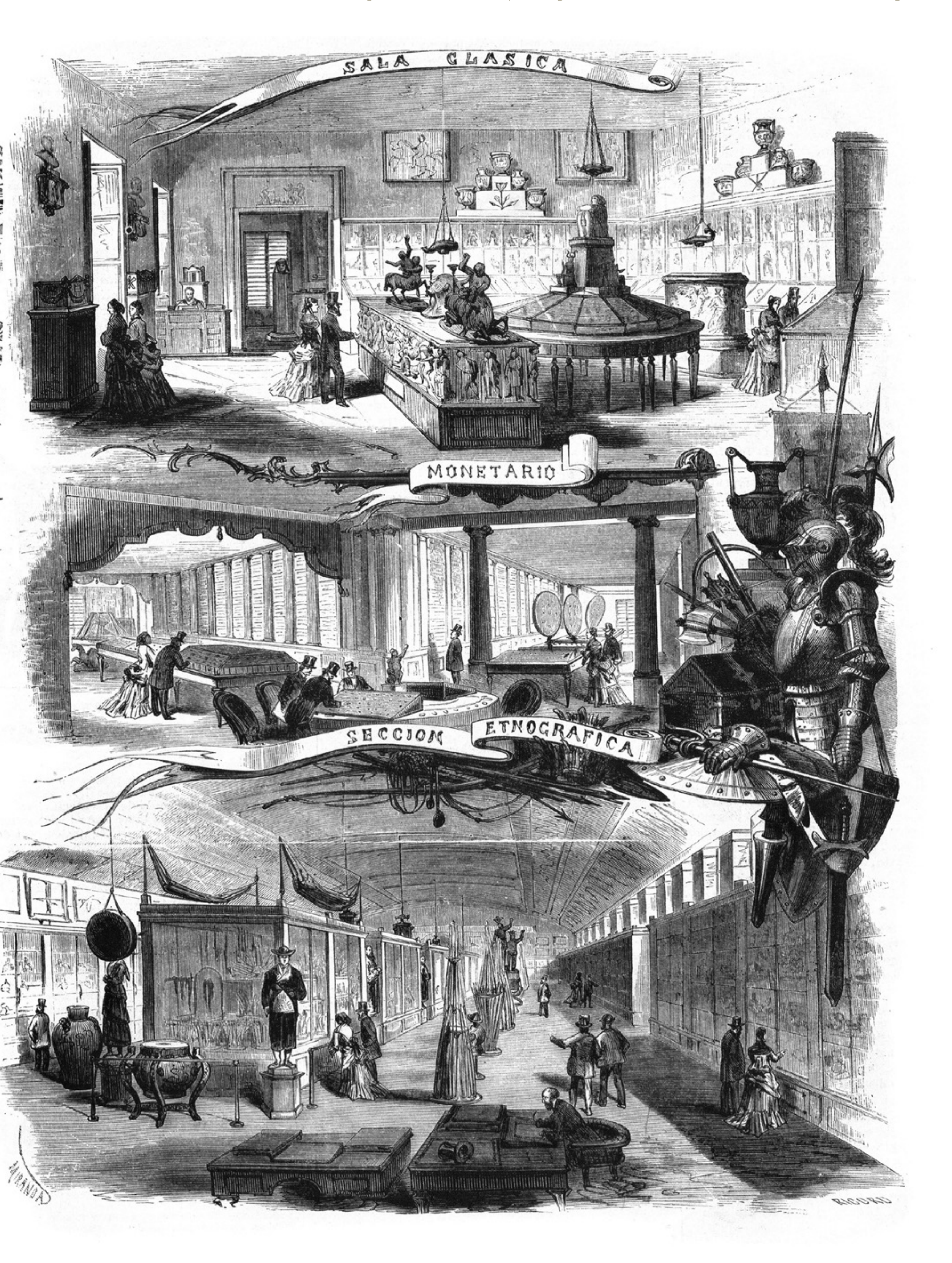


Fig. 10. «Madrid.- Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, 1 de septiembre de 1872. Fernando Miranda (dibujo) y A.T. y Ricord (grabado) (Museo Arqueológico Nacional).


SALA CLASICA
MONETARIO
SECCION ETNOGRAFICA

Siguiendo las convenciones estéticas comunes en este tipo de imágenes, el grabado presenta una perspectiva forzada que amplía el ángulo de visión y la línea del horizonte magnificando el espacio, e incluye figuras de visitantes muy diversos humanizando las diversas escenas. La primera lámina muestra la sala árabe y mudéjar (sala I), la dedicada al Renacimiento (sala II), y la llamada «Joyero» (sala VII) donde se mostraban objetos de especial valor realizados en marfil, esmaltes, y metales nobles. Estos tres espacios se encontraban en una construcción aneja al palacio que en tiempos del Casino había albergado las caballerizas, cocina, capilla y otras habitaciones de servicio, situada a la derecha del jardín y era el primer espacio que contemplaba el público al acceder al Museo. En este edificio había otros cuatro salones que no muestra la lámina, en los que se exponían piezas de gran tamaño de época medieval cristiana (salas III y IV, este último era la antigua capilla donde se había mantenido la cúpula pintada por Zacarías González Velázquez (Fulgosio, 30 de junio de 1871: 181), y otros dos dedicados a las porcelanas y lozas de Edad Moderna (salas V y VI).

En la segunda página se muestran la sala de antigüedades griegas y romanas y la dedicada a las colecciones numismáticas, que se situaban en la planta baja y primera del edificio principal y, por último, la sección etnográfica que se había instalado en el antiguo invernadero de fábrica ubicado a la izquierda del jardín. No hay vistas de otros espacios como los destinados a las colecciones de Prehistoria y Protohistoria, también en la planta baja del palacete, quizá por ser de las que menos referencias podían tener los lectores y encontrarse en salas más reducidas, pero lo representado en el grabado constituye una muestra significativa de este primer montaje. Permite ver el modo de presentación de las colecciones, y otros aspectos museográficos que no suelen ser descritos en textos contemporáneos como la distribución de piezas en cada sala y el tipo de soportes y vitrinas utilizadas: vitrinas-expositores poligonales, otras a doble cara en forma de pupitres acristalados, estantes y escaparates de grandes dimensiones adosados a la pared. Dato curioso que se aprecia en la lámina es que el espacio de trabajo de los conservadores del Museo se encontraba integrado en la propia sala de exposición como se observa en las vistas de la Sala Clásica y en la de la Sección Etnográfica, y como confirma Fernando Fulgosio en su artículo sobre el Museo (30 de junio de 1871: 183), cuando explica que su mesa de trabajo se encuentra junto al sarcófago de Husillos, tal y como se le aprecia en el grabado.

El montaje expositivo en el Casino no estuvo exento de problemas dado que el lugar no era adecuado para instalar en él un museo, con construcciones dispersas y colecciones de materias y formatos muy diversos que condicionaban los accesos, usos y el planteamiento general del espacio complicando severamente el deseado orden cronológico. Por el contrario, como hemos visto, el visitante iniciaba el recorrido por las salas de Edad Media y Moderna ubicadas en el edificio más cercano a la entrada, en lugar de hacerlo por las de Prehistoria y mundo antiguo que estaban en el palacio. Pero al margen de las dificultades, su instalación supuso un paso importante en cuanto a la consideración y tratamiento de los restos del pasado. Con la creación del museo se buscaba mejorar el acceso al público de sus colecciones, útiles tanto a la enseñanza como a la creación artística e intelectual, valorándolas para crear conciencia de su importancia y de la necesidad de su conservación. Su establecimiento coincide con los primeros pasos del nacimiento de la Arqueología y de las disciplinas prehistóricas aportando con sus salas una nueva valoración del pasado. Como novedad, frente a los museos previos

de antigüedades, ofrecía agrupaciones de piezas científicamente ordenadas según los criterios de la época, tratando de estructurar los conocimientos de la historia, y no como una colección de objetos reunidos por su antigüedad o lejana procedencia, o como aval de lo transmitido por las fuentes escritas en libros y manuscritos con los que a menudo habían estado asociados en los gabinetes de bibliotecas. En su lugar, estas piezas toman ahora protagonismo por sí mismas, bajan de los antiguos estantes para disponerse en vitrinas y ser presentadas según un sistema científico de clasificación, objetos de gabinete a los que pronto se empezarían a sumar los hallazgos procedentes de una incipiente actividad arqueológica. Al igual que en el resto de museos contemporáneos, en sus salas se exponía el total de las colecciones en un tipo de presentación que en la actualidad consideramos abusiva, con amplias secuencias tipológicas, pero necesarias entonces como demostración material de los argumentos sobre los que se basaba su catalogación e interpretación.

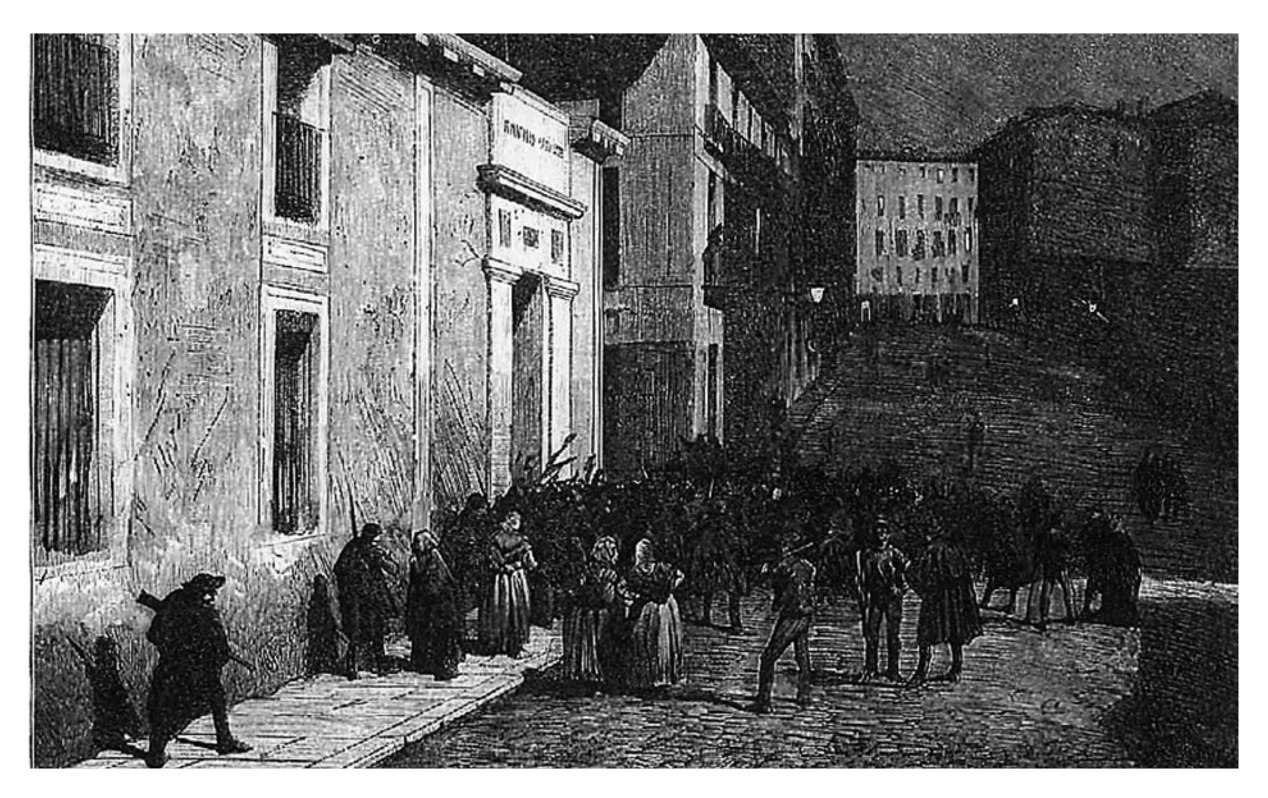


Fig. 11. Madrid.- Motín en la noche del 11: una turba de sublevados invaden el Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, 24 de diciembre de 1872. José Luis Pellicer (dibujo) y Arturo Carretero (grabado) (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

1872. Un motín a las puertas del Museo

Los primeros años del Museo coincidieron con una etapa de enorme inestabilidad, en un ambiente de fuerte agitación política no exento de atentados y frecuentes desórdenes callejeros. Una de estas algaradas alcanzó al MAN cuando, en medio de un motín producido la noche del 11 de diciembre de 1872, el edificio del antiguo Casino fue atacado por uno de los grupos que invadió violentamente el recinto con la intención de apropiarse de armas para el combate. Los atacantes destrozaron la puerta de la calle con sus trabucos y, pese a que el conserje trató de

calmarles entregándoles un revólver de su propiedad y una carabina del jardinero, no pudo evitar que llegaran a la Sala árabe y mudéjar, la primera del Museo, donde se apoderaron de la espada nazarí allí expuesta. Al oír el toque de corneta anunciando la proximidad de la tropa, los revoltosos salieron huyendo llevándose la pieza. La espada felizmente pudo ser recuperada gracias a la inmediata actuación de Pedro Martín García, un confitero de la calle de Embajadores, miembro del 10.º Batallón de Voluntarios de la Libertad, y a la sazón Alcalde de barrio de la plaza del Progreso, que se la arrebató a uno de los huidos cuando subían alborotando por la calle de Lavapiés, por lo que pronto pudo ser restituida al Museo (Mélida, 1895: 89-90; *Guía histórica*, 1917: 14-15; Marcos, 1993: 67-68).

Pocos días después del altercado *La Ilustración Española y Americana* («Madrid.- Motín […]», 24 de diciembre de 1872: 755 y 757) informaba textual y gráficamente del motín (fig. 11). El grabado –dibujo de José Luis Pellicer y grabado de Arturo Carretero–, representa el momento en el que los revoltosos, delante de la puerta del Museo, intentan acceder a su interior violentamente. Al margen del registro del suceso, la lámina tiene el interés de mostar el exterior del recinto y su acceso principal que se situaba en la calle de Embajadores n.º 68 que, hasta donde sabemos, no aparece reproducido en otras imágenes. La puerta era la que, en tiempos del Real Sitio, daba acceso a las áreas de servicio por lo que no era una entrada en absoluto monumental. En los trabajos de adecuación del lugar para la instalación del Museo se había remodelado y colocado una lápida de mármol negro de Bélgica con el nombre de la institución (Ruiz, 4 de julio de 1871: 38; Marcos, 1993: 45 y 64), pero su escasa magnificencia siempre fue criticada por la dificultad de identificar aquél espacio con la existencia del Museo Arqueológico Nacional en su interior.



Fig. 12. Madrid.- La sala de Cerámica Clásica, en el pabellón nuevo del Museo Arqueológico Nacional (De fotografía del Sr. Caldevilla)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1892 (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

1892. La sala de cerámica clásica en el pabellón nuevo del Casino de la Reina

El rápido incremento de las colecciones desde los primeros años provocó que en poco tiempo surgieran dificultades para su instalación haciendo evidente la insuficiencia de espacio en el Casino de la Reina. La nueva sede se retrasaba en su construcción y no se veía como solución inmediata al problema por lo que en 1888 se decidió emprender obras de ampliación en el Casino para mejorar la presentación de las diferentes secciones. El proyecto de reforma, realizado por Enrique Repullés y Segarra, arquitecto del Ministerio de Fomento, contemplaba la construcción de un nuevo pabellón agregado a la izquierda del palacete, al que estaba unido por un corredor, espacios que se destinaron a las colecciones de la Edad Antigua, de la Sección Primera. El rastreo en las revistas ilustradas ha permitido localizar un reportaje sobre la apertura al público de estos nuevos espacios a finales de 1891, que fue publicado en *La Ilustración Española y Americana* a comienzos de 1892 (Martínez de Velasco, 15 de marzo de 1892: 159 y 161). El texto informa que los trabajos de montaje se habían iniciado en febrero de 1891 y concluido a finales de noviembre de este mismo año bajo la dirección de José Ramón Mélida quien había contado con la colaboración de otros facultativos del centro como Fernando Díaz de Tejada, Francisco Álvarez-Ossorio, Lorenzo Flores Calderón y Eduardo de la Rada. Con la incorporación de estos nuevos espacios, la Sección Primera quedó distribuida en ocho salas y un gabinete. El artículo está ilustrado con un fotograbado, nueva técnica de reproducción de imágenes a partir de fotografías que se venía imponiendo en la prensa ilustrada desde mediados de la década de 1880 aportando imágenes más realistas que las realizadas por grabadores y dibujantes que tenían una mayor carga de subjetividad (Riego, 2016: 6-7; 21). El fotograbado fue realizado a partir de una fotografía de Nicolás Caldevilla y reproduce la gran sala del pabellón nuevo (sala VI), la más vistosa de la ampliación realizada, en la que se montó la colección de cerámica clásica[18], ofreciéndonos una vista del interior del museo en los años finales de su estancia en el Casino (fig. 12). El salón, de 20 metros de longitud por 11 de ancho, estaba dedicado a narrar la historia de la cerámica en el mundo antiguo, desde las producciones griegas y etruscas, hasta las italo-griegas, romanas e ibero-romanas. Según la descripción proporcionada por el propio Mélida, esta colección se presentaba organizada en cuatro series: vasos pintados, vasos seguntinos, figuras de barro y productos ordinarios, con un total de 8000 piezas, a las que se sumaba una quinta serie dedicada a los vidrios romanos, expuesta igualmente en este espacio.

La serie de vasos pintados se mostraba siguiendo un orden cronológico –estilo oriental, arcaico, clásico e ítalo-griegos– y, dentro de éste temático, según fuera su iconografía de asunto mitológico, heroico o familiar. En un armario-expositor se presentaba una selección de las piezas más relevantes de cada periodo, además de dos vitrinas especiales para las más excepcionales, una con la magnífica copa de Aison con las hazañas de Teseo y otra, diseñada por Mélida, con forma de templete griego decorada con los colores de las cerámicas griegas

---

18 «Sala de cerámica clásica, en el pabellón nuevo del Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1892: 161.

–ocre claro, rojo, negro, blanco y amarillo–, en la que se exponían los vasos atenienses, en un claro interés por presentar una museografía atractiva, didáctica y más asequible al público, muy novedosa para la época. La barandilla que se observa en el centro de la sala en el grabado, protegía el mosaico de las Musas, mientras que en otros armarios y estructuras se exponía el grueso de la colección según las series antes citadas. En cuanto a las terracotas, estaban distribuidas en dos armarios, en uno las griegas y en otro las romanas, y en estanterías dispuestas en los macizos de las ventanas, la colección de figuras procedentes del santuario italiano de Calvi que habían pertenecido a la colección del marqués de Salamanca.

La sala V, no reproducida, también era nueva y ella se exponía la colección de bronces romanos, armas ibéricas y romanas, y otro tipo de objetos de esta misma materia como figuras de divinidades, espejos etruscos, fíbulas, anillos, etc., así como la sala VIII, cuyo contenido se había renovado incluyendo ahora los mosaicos llamados entonces «de Herculano» y los hallados en España, junto con algunos ejemplos de estatuaría en mármol. Estas nuevas salas, y más concretamente la sala VI con la cerámica antigua, vinieron a ser un ensayo del futuro montaje en la nueva sede en Recoletos-Serrano, cuya construcción concluyó al año siguiente de su apertura al público, en 1892.



Fig. 13. «Madrid: reapertura del Museo Arqueológico Nacional.- El patio árabe.- Sala de Antigüedades hispano-mahometanas (del natural, por Comba)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de julio de 1895 (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

1895-1899. La nueva sede en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales

Después de veintiséis años desde la colocación de la primera, las obras del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales finalizaron en 1892. Las dificultades económicas de los primeros años, unidas a los desacuerdos sobre el diseño, estructura y uso del edificio que fueron surgiendo a lo largo del tiempo terminaron provocando cambios en la dirección de las obras que no pudieron ser concluidas por Francisco Jareño y Alarcón, sino por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces, a cargo del proyecto desde 1884. La próxima celebración del IV Centenario del descubrimiento de América dio el impulso necesario para la conclusión del edificio que fue inaugurado el 11 de noviembre de 1892 con las exposiciones conmemorativas de este evento (Rada, 1892-1893: 417; Marcos, 1993: 105; Sanz Hernando, 2017: 105).

Finalizadas estas celebraciones en 1893, concluido el traslado de las colecciones y el nuevo montaje, la reapertura oficial del MAN tuvo lugar el 5 de julio de 1895 con la visita de la reina regente María Cristina. José Ramón Mélida publicó un reportaje al efecto en *La Ilustración Española y Americana* (Mélida, 15 de julio de 1895) en el que, además de reseñar el acto, presentaba las nuevas instalaciones resaltando los aspectos más novedosos. Señalaba el contraste entre el antiguo emplazamiento del Museo en el Casino y el actual, «el verdadero museo», y la «impresión de sorpresa, algo como una revelación», que causaba entre los nuevos visitantes. A pesar de que la distribución de espacios en el Palacio de Recoletos-Serrano no fue la prevista inicialmente, perdiendo superficie y la posibilidad de un recorrido continuado, sin fondos de saco que obligaran a re-andar las salas (Rada, 1892-1893: 419; Ladero, y Jiménez, 2014: 88), sí facilitó la instalación de las colecciones de un modo mucho más digno al poder contar con salas amplias, a las que se sumaron dos grandes patios cubiertos. Como artículo divulgativo, el tono de Mélida es ameno y distendido. Describe muy sucintamente la organización de los espacios, «con arreglo al plan sistemático que las ciencias históricas imponen», es decir, siguiendo un discurso cronológico ilustrado con la materialidad de las colecciones (Marcos, 1993: 33). En cada área cita las piezas más destacadas y resalta la diversidad del tipo de materias y función de los objetos expuestos. Un comentario especial le merece el llamado «Patio árabe», del que se proporciona un grabado realizado del natural por Juan Comba García (*La Ilustración Española y Americana,* 15 de julio de 1895: 21), donde podemos ver la distribución de elementos arquitectónicos circundando las paredes, con una reproducción de la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra en el centro, junto con el modelo de la Torre Nueva de Zaragoza, ya entonces desaparecida, y alrededor el conjunto de vitrinas con cerámicas vidriadas que contempla una pareja a la moda fin de siglo (fig. 13). El artículo no reproduce ninguna de las otras salas lo que impide contemplar algunas de las innovaciones museográficas en esta nueva sede como fue la decoración de las salas mediante llamativas pinturas murales con estilo y motivos relacionados con las colecciones expuestas, una moda de recreación de ambientes en muy en boga en las instalaciones museográficas europeas de finales del siglo XIX y ya ensayada en el mismo edificio en la «Exposición Histórico-Natural y Etnográfica» de 1893 (Salve, y Papí, 2017: 155-161).

Sin embargo, sí es posible contemplar alguno de estos detalles museográficos en las imágenes de otro artículo de José Ramón Mélida publicado igualmente en *La Ilustración Española y Americana* (Mélida, 1899: 218-219). El texto está dedicado a la nueva disposición

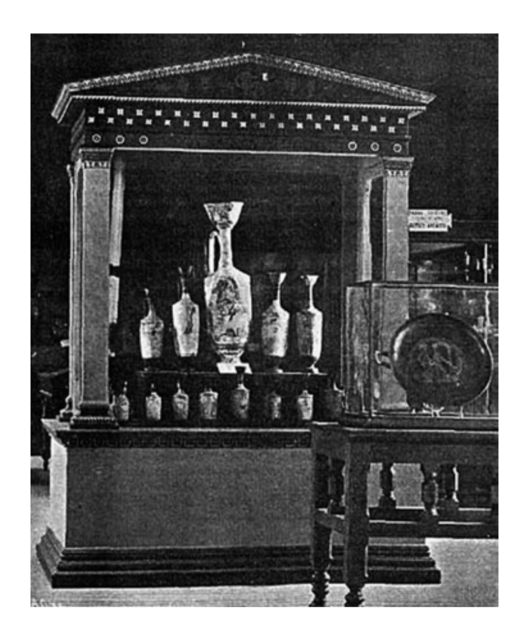


Fig. 14. «Madrid.- Vasos griegos en el Museo Arqueológico Nacional. (De fotografía de Franzen)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de abril de 1899 (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

en el Museo de las colecciones de la Antigüedad clásica, con un montaje con el que se pretendía «dar una enseñanza práctica completa de las múltiples manifestaciones de la vida de los pueblos que en la Grecia en el Lacio cimentaron la cultura europea» y dar a conocer la Hispania romana. De las diferentes salas dedicadas a esta temática el autor se centra en dos espacios, la sala de Cerámica griega, y el *Patio romano* ilustradas con sendas imágenes. En el caso de la primera, el discurso expositivo sigue el mismo criterio cronológico y temático que Mélida ya había desarrollado en la instalación de esta colección en el Casino de la Reina en 1891, reproduciendo el esquema compositivo ensayado entonces en el que destaca el montaje especial de la vitrina central de la sala, en forma de templete clásico, con los lecitos áticos, y la vitrina de la copa con las hazañas de Teseo del pintor Aison, individualizada y delante de la anterior, como piezas más representativas de la colección (fig. 14).

La sala presentaba una decoración mural con una greca superior inspirada en motivos griegos, esquema similar aplicado también en el *Patio romano* (fig. 15), cuyas paredes, pintadas en tono oscuro, hacían resaltar elementos expuestos como las esculturas. Los vaciados de relieves del Museo de Atenas y el brocal de pozo con el nacimiento de Atenea se utilizaban

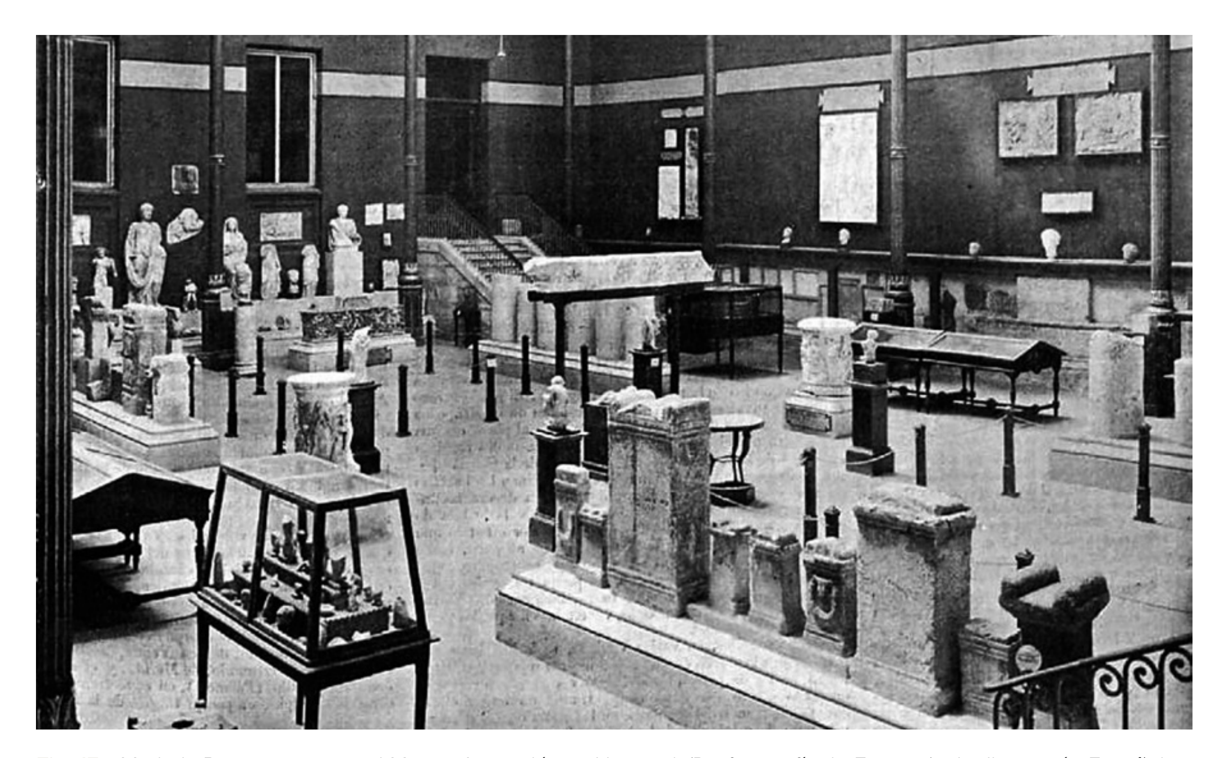


Fig. 15. «Madrid.- Patio romano en el Museo Arqueológico Nacional. (De fotografía de Franzen)», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de abril de 1899 (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España).

para mostrar el arte clásico en Grecia y daban paso a la escultura romana, la colección de mosaicos y de elementos otros arquitectónicos, además de la epigrafía, dispuestas las piezas sobre estilóbatos construidos sobre los dos muros más largos de la sala, se mostraba siguiendo el orden geográfico de las provincias de Hispania romana, conjunto epigráfico que completaba con la colección de bronces jurídicos que se exponían aparte, en la Sala de bronces romanos. Las ilustraciones de estas dos salas fueron realizadas a partir de fotografías de Christian Franzen y Nissen, colaborador de este semanario, que llegaría a ser uno de los más célebres fotógrafos de este periodo. El artículo de José Ramón Mélida viene a destacar su reciente nombramiento como académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, noticia que se recoge en este mismo número de la revista (*La Ilustración Española y Americana*, 15 de abril de 1899: 214-215 y 217) junto a una reseña biográfica y un retrato fotográfico, en este caso con la firma de Laporta e Hijos, fundadores de uno de los primeros talleres de fotograbado en Madrid (Rodríguez, y Sanchís, 2013: 684).

*****

Con este último artículo de José Ramón Mélida publicado en vísperas del comienzo del siglo XX cerramos la selección de reseñas y noticias aparecidas en las llamadas revistas ilustradas, que viven su momento de apogeo justo hasta estas fechas. Los adelantos técnicos en la impresión de fotografías provocarán la decadencia de este modelo periodístico «ilustrado» y de la labor artesanal de grabadores y litógrafos en favor de la prensa «gráfica» con la que la imagen fotográfica, ahora reproducida mediante procedimientos mecánicos, cobrará un protagonismo aún mayor (Saiz, y Seoane, 1983: 308). En las páginas impresas de las publicaciones periódicas ilustradas del siglo XIX hemos encontrado referencias, entre otras, al proceso de fundación del Museo, a la ceremonia de inauguración, incluyendo la presentación de las instalaciones museográficas y renovaciones en los dos espacios en los que se ubicó en los treinta primeros años de vida. Entremedias, no ha faltado el registro de los avatares de un ataque armado al centro en alguna de las revueltas callejeras de la época, ni las noticias acerca del lento proceso de construcción de su sede definitiva, o artículos del propio personal que, consciente de la amplia proyección social de este medio, escribe para dar a conocer la institución entre un público más amplio que el erudito altamente especializado. A lo largo de esta centuria fueron diversas las ocasiones en las que el MAN, por uno u otro motivo, fue objeto del interés de la prensa; los artículos e imágenes aquí reseñados no son más que una parte dentro de un modelo específico de periodismo, pero constituyen un buen ejemplo de las posibilidades que brinda la prensa a la hora de reconstruir la historia de los museos aportando datos útiles, algunos poco conocidos y, sobre todo, para recuperar un repertorio visual excepcional con el que trazar, además del discurso textual de los mismos, su crónica gráfica.

Bibliografía

«Acta de la inauguración de las obras de la Biblioteca y Museos Nacionales» (22 de abril de 1866), *Gaceta de Madrid,* p. 1.

Alfaro Asins, C.; Otero Morán, P., y Marcos Alonso, C. (1999): «El Gabinete Numismático: 1711-1999», *Tesoros del Gabinete Numismático. Las 100 mejores piezas del monetario del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 13-49.

Almagro-Gorbea, M., y Maier Allende, J. (1999): «El futuro desde el pasado: la Real Academia de la Historia y el origen y funciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º CXCVI, pp. 183-207.

Ariza Muñoz, C. (2001): «Jardines que la Comunidad de Madrid ha perdido», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte, n.º 14, pp. 269-290.

Arroyo Almaraz, A. (2012): «Presentación. El artista y el Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, n.º 757, pp. 845-846.

Baratas Díaz, A., y González Bueno, A. (2013): «De gabinete a "science center": 500 años de coleccionismo en Historia Natural», *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 2.ª ép., n.º 11, pp. 9-25.

Bécquer, G. A. (29 de abril de 1866): «Revista de la semana», *El Museo Universal*, n.º 17, pp. 129-130.

Biblioteca Nacional de España. 300 años haciendo historia. Madrid: Biblioteca Nacional / Acción Cultural Española, 2011.

«Ceremonia para la colocación de la primera piedra en el edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales» (29 de abril de 1866): *El Museo Universal*, n.º 17, pp. 131-132.

Cervera Sardá, M.ª R. (2008): «Hierro y arquitectura en el Madrid del siglo xix», *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo xix*. Madrid: Museo de Historia de Madrid, pp. 56-83.

«Colocación de la primera piedra de la Biblioteca y Museo Nacional» (1 de junio de 1866): *El Globo Ilustrado*, n.º 1, pp. 7-8.

Chozas Ruiz-Belloso, D. (2014): «*El Museo Universal* pintado por sí mismo: trayectoria de un proyecto editorial (1857-1869)», *Anales de literatura española*, n.º 26, pp. 127-145.

«Discurso, por D. Juan Eugenio Hartzenbusch», *La Enseñanza*, n.º 15, 10 de mayo de 1866, pp. 236-237.

Docampo Capilla, J. (2010): «Bibliotecas de museos: panorama internacional de una tipología bibliotecaria», *Educación y Bibliotecas*, n.º 176, pp. 60-71. En línea. Disponible en: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119711/1/EB22_N176_P60- 71.pdf>. [Consulta: 5 de abril de 2017].

«El Museo Arqueológico Nacional»: (1 de septiembre de 1872), *La Ilustración Española y Americana*, n.º 33, pp. 515, 517, 520-521).

Escalafón del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios en 1.º de octubre de 1867. 1867. Madrid: Imp. del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos.

«Fachada principal del edificio destinado a Biblioteca y Museos Nacionales: proyecto debido al arquitecto don Francisco Jareño» (10 de junio de 1866): *El Museo Universal*, n.º 23, p. 10.

Fernández Cuesta, N. (1860): «Revista de la semana», *El Museo Universal*, n.º 51, 16 de diciembre de 1860, pp. 1-2.

Fernández de los Ríos, A. (1846): «Revista del mes de julio», *El Siglo Pintoresco*, Tomo II, pp. 163-165 y 192.

Fulgosio Carasa, F. (1871): «Un arqueólogo del Antiguo Régimen en el Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración de Madrid*, n.º 36, 30 de junio de 1871, pp. 179-183.

– (1872): «La Sección Cuarta del Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración de Madrid,* n.º 53, 15 de marzo de 1872, pp. 75-77.

– (1872): «Puteal y vasos italo-griegos que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración de Madrid,* n.º 54, 30 de marzo de 1872, pp. 90-91.

García Ejarque, L. (1992): «Edificios ocupados por la Biblioteca Nacional desde su fundación», *Revista general de información y documentación*, vol. 2, n.º 2, pp. 173-186.

– (1997): *La Real Biblioteca de S. M. y su personal (1712-1836)*. Madrid: Asociación de Amigos de la Biblioteca de Alejandría.

González Reyero, S. (2007): *La fotografía en la Arqueología española (1860-1960): 100 de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma de Madrid.

González Sánchez, C. (1993): «La primera inauguración del Museo Arqueológico Nacional en 1871», *De gabinete a museo: tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 125-127.

Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional. 1917. Madrid: Tip. de Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Hernández Hernández, F. (1992): «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 2 (1), pp. 85-97.

– (1998): «Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico», *Complutum*, n.º 9, pp. 231-253.

«José Ramón Mélida» (15 de abril de 1899), *La Ilustración Española y Americana*, n.º 14, pp. 214-215 y 217.

Luzón Nogué, J. M.ª (2011): «El comercio y la exportación de obras de arte en la prensa de los siglos xix y xx », *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos xix y xx*. Edición de F. Pérez Mulet e I. Socias Batet. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 140-149.

«Madrid.- Motín en la noche del 11: los sublevados invaden el Museo Arqueológico Nacional»: (24 de diciembre de 1872), *La Ilustración Española y Americana*, n.º 48, pp. 755 y 757.

Maier Allende, J. (2003): «La Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia», *250 años de Arqueología y Patrimonio*. Edición de M. Almagro-Gorbea y J. Maier Allende. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 27-51.

Marcos Pous, A. (1993): «Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional», *De gabinete a museo: tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional*. Coordinado por A. Marcos Pous. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 21-99.

Martínez de Velasco, E. (1892): «Museo Arqueológico Nacional. Sala de cerámica clásica, en el pabellón nuevo», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 10, 15 de marzo de 1892, pp. 159 y 161.

Martínez Rodríguez, A. (2006): «José Musso Valiente y la creación de un museo de antigüedades», *José Musso Valiente y su época (1785-1838). La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*, vol. I. Edición de Manuel Martínez Arnaldos, José Luis Molina Martínez y Santos Campoy García, pp. 111-120.

Martos Romero, J. A. (2015): *Origen de la Humanidad en los manuales utilizados en la Segunda Enseñanza en España (1845-1976)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España).

Mederos Martín, A. (2010): «Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo xix. I. El impulso isabelino (1830-1867)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid*, 36, pp. 159-216.

Mélida y Alinari, J. R. (1895): «El Museo Arqueológico Nacional en su casa vieja», *La España Moderna*, año VII, n.º 77, mayo 1895, pp. 84-96.

– (1895): «La reapertura del Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 23, 15 de julio de 1895, pp. 21-23.

– (1899): «La antigüedad clásica en el Museo Arqueológico Nacional», *La Ilustración Española y Americana*, n.º 14, 15 de abril de 1899, pp. 217-219.

Memoria sobre el progreso de las Obras Públicas en España en los años de 1859 y 1860, presentada al Excmo. Sr. Ministro de Fomento por la Dirección General del ramo. 1861. Madrid: Imprenta Nacional.

Memoria sobre el progreso de las Obras Públicas en España durante los años de 1861, 1862 y 1863, presentada al Excmo. Sr. Ministro de Fomento por la Dirección General del ramo. 1864. Madrid: Imprenta Nacional.

Mesonero Romanos, R. (1831): *Descripción de la corte y de la villa. Manual de Madrid*. Madrid.

Molina Martínez, J. L. (2004): «Retrato de Musso existente en la Real Academia Española», *Alberca*, n.º 2, pp. 225-230.

– (2007): «Humanismo, Utopía y desamortización: José Musso Valiente», *Espéculo*. Revista digital de Estudios Literarios, n.º 36, Universidad Complutense de Madrid. En línea. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/jomusso.html>. [Consulta: 18 de abril de 2017].

– (2008): «Martín Fernández de Navarrete (1765-1844) y José Musso Valiente (1785-1838). Una relación cultural y académica», *BROCAR*, n.º 32, pp. 117-150.

Mora, G. (2015): «Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo xix y principios del xx», *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo xix, Actas del Encuentro Internacional. Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013*. Edición de Rebeca Recio. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 8-28.

Moreno Lara, V. (2015): *Atapuerca: arqueología y evolución humana en la prensa*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Musso Valiente, J. (Molina Martínez, J. L., ed. lit) (2004): *Obras*. Murcia: Universidad de Murcia; Lorca: Ayuntamiento. 3 vols.

Otero Morán, P. (2011): «El Museo de Medallas y Antigüedades de la Real Biblioteca», *Biblioteca Nacional de España. 300 años haciendo historia*. Madrid: Biblioteca Nacional / Acción Cultural Española, pp. 68-71.

Palomo Vázquez, M.ª del P. (1993): «De la noticia al Episodio Nacional: la vuelta al mundo de la Numancia», *Actas del IV Congreso Internacional de estudios galdosianos*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 255-262.

Papí Rodes, C. (2004): «La creación del Museo Arqueológico Nacional: el Casino de la Reina, sus facultativos y sus fondos», *Pioneros de la Arqueología en España, del siglo xvi a 1912. Zona Arqueológica*, n.º 3, pp. 389-398.

Puente y Apezechea, F. de la (1838): «Memoria biográfica del señor D. José Musso y Valiente», *Revista de Madrid*, tomo II, pp. 119-168.

– (1841): «Biografías contemporáneas. Memoria biográfica del Sr. D. José Musso y Valiente», *Álbum Pintoresco Universal*, n.º 1, pp. 451-455; 461-464; 466-472.

«Real Gabinete de Historia Natural» (3 de julio de 1836), *Semanario Pintoresco Español*, n.º 14, pp. 115-116.

Riego Amézaga, B. (2016): *Interpretando las imágenes: el grabado informativo y la fotografía del siglo xix como documentos para la Historia*. En línea. Disponible en: <https://bernardoriego.files.wordpress.com/2016/09/libro-interpretacic3b3n-imc3a1genes-histc3b3ricas-siglo-xix.pdf>. [Consulta: 10 de mayo de 2017].

Rodríguez Molina, Mª J., y Sanchís Alfonso, J. R. (2013): *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

Ruiz Aguilera, V. (1871): *Discurso leído ante S.M. del Rey, en la solemne inauguración del Museo Arqueológico Nacional, por el Director del mismo D. Ventura Ruiz Aguilera, el día 9 de julio de 1871*. Madrid: Imprenta Nacional.

– (1871): «Memoria que presenta al Excmo. Sr. Ministro de Fomento el Director del Museo Arqueológico Nacional, relativa al estado de dicho establecimiento», *Gaceta de Madrid*, 4 de julio de 1871, pp. 37-39.

Salvador Velasco, A., y Salvador González, L. R. (2016): «Sedes madrileñas de la Escuela de Veterinaria: arquitectura y profesión (Recoletos, San Francisco, Curtidores, Embajadores)», Conferencia pronunciada a 14 de noviembre de 2016, Real Academia de Ciencias Veterinarias de España [en línea]. Disponible en: <http://historiadelaveterinaria.es/files/Conf-A.Salvador-2016.pdf>. [Consulta: 28 de febrero de 2017].

Salve Quejido, V., y Papí Rodes, C. (2017): «La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893 y su contexto museográfico», *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Edición de J. Rodrigo del Blanco. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 140-171. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/estudios-colecciones/2017-EHNE.pdf>. [Consulta: 18 de noviembre de 2017].

Sánchez Álvarez-Insúa, A. (2012): «La Ciencia en el Semanario Pintoresco Español», *Arbor*, vol. 188, n.º 757, pp. 881-887.

Sanz Hernando, A. (2017): «El Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales: contexto urbanístico y arquitectónico», *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Edición de J. Rodrigo del Blanco. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 129-144. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/estudios-colecciones/2017-EHNE.pdf>. [Consulta: 18 de noviembre de 2017].

Saiz García, M.ª D., y Seoane, M.ª C. (1983): *Historia del periodismo en España*. 3 vols. Madrid: Alianza Editorial.

Socias Batet, I. (ed.) (2009): *Conflictes bèl lics, espoliacions, col leccions*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Torrione, M. (2004): «Felipe V, bibliófilo. El peso de Francia en la Real Librería Pública», *La Real Biblioteca Pública. 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*. Madrid: Biblioteca Nacional, pp. 48-64.

Tostón Menéndez, F. (2012): «Reflejo del espíritu, creación y puesta en marcha de las Comisiones de Monumentos en las publicaciones de la época», *El patrimonio arqueológico en España en el siglo xix: el impacto de las desamortizaciones*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, pp. 308-320.

Comunicaciones de la Ponencia 5

La imagen de *Thiar* en el Museo Municipal de Pilar de la Horadada y el dominio de su entorno social

The image of *Thiar* in the Municipal Museum of Pilar de la Horadada and the domain of its social environment

María García Samper[1] (casa-cultura@pilardelahoradada.org)
Museo Arqueológico Etnológico Municipal «Gratiniano Baches» de Pilar de la Horadada (Alicante)

Resumen: Las investigaciones arqueológicas a principios del siglo xx realizadas por don Gratiniano Baches en torno a *Thiar* y la Vía Augusta, desencadenaron la búsqueda de material que fue guardado por diversos particulares a lo largo de las décadas siguientes. La recuperación del mismo a través de donaciones y depósitos, fue el motivo principal que determinará la creación del museo que lleva su nombre en honor a sus trabajos y aportación de los hallazgos por parte de sus herederos.

El Museo municipal, proyecta a *Thiar* a través de las exposiciones temporales e itinerantes hacia el exterior, al mismo tiempo que lo eleva como punto fuerte, empleando como recurso la didáctica, que llega hasta todo tipo de público, incluyendo personas en situaciones vulnerables. Su importante labor social junto con su hondo compromiso como referente intercultural, deja patente una propuesta cultural y turística activa, además de atrayente para el municipio de Pilar de la Horadada.

Palabras clave: Vía. Espacio. Diálogo. Transformación. Integrador. Aprendizaje.

Abstract: The archaeological investigations in the early 20th century by Mr. Gratiniano Baches around *Thiar* and Via Augusta, triggered the search for material that was lodged by various individuals over the following decades. The recovery of the same through donations and deposits,

1 Directora del Museo Arqueológico Etnológico Municipal «Gratiniano Baches» de Pilar de la Horadada (Alicante).

was the main reason, which determined the creation of the museum that bears his name in honor of his work and contribution of the findings, by his heirs.

The municipal museum projects *Thiar* through the temporary and itinerant exhibitions to the outside, at the same time as it elevates it as a strong point, using as a resource didactics, which reaches all types of public, including people in vulnerable situations. Its important social work together with its deep commitment as an intercultural reference point, shows an active cultural and tourist proposal, as well as attractive for the municipality of Pilar de la Horadada.

Keywords: Path. Space. Dialogue. Transformation. Integrator. Learning.

La creación del Museo Arqueológico Etnológico Municipal «Gratiniano Baches»

La importancia de la investigación: «*Thiar*»

Pilar de la Horadada es un municipio desde el año 1986, que está situado en la costa sur alicantina, limítrofe con la provincia murciana. Ha evolucionado culturalmente a un ritmo agigantado desde su segregación de Orihuela, una vez que ha podido dar cobertura a sus necesidades de primer orden.

El profesor don Gratiniano Baches Romero, que no llegó a ejercer como maestro en Pilar de la Horadada, pero a quien su vínculo familiar le hizo permanecer veranos y cortas épocas vacacionales en este enclave poblacional, desarrolló en él su labor investigadora sobre todo entre los años 1905 y 1913, y en menor escala hasta su fallecimiento en 1939, documentando incluso la entrada de la *Via Augusta*, a los 37º 51´de latitud y a los 2º 51´ de longitud oriental con arreglo al meridiano de Madrid siguiendo el antiguo camino de Orihuela a Cartagena, recorriendo Campo de Salinas, Dehesa de Matamoros, Cueva Fuerte, Cañada de Praes; detallando restos de la capa conocida por *rudus* de este trazado de la vía en parajes como en la Rambla de San Ginés, el Collado del Puerto de Soldado, frente a la Casa de Cueva Fuerte, al sureste de la Casa de Lo Montanaro, y el Alto de los Rufines. Hizo referencias a yacimientos romanos como el estudiado en el año 1910 dentro del límite de las provincias alicantina y murciana, que corresponde a una de las villas agrícolas de Pilar de la Horadada.

La *Via Augusta* es conocida como Vía Exterior, *Via Heraclea*, Hercúlea, Camino de Aníbal, Camino del Esparto, Camino Real, entre otras denominaciones. Este corredor empleó un camino indígena para su trazado, y Augusto realizó reparaciones en ella entre los años 8 y 2 a. C, de ahí su nombre. Esta calzada romana unía *Gades* con Roma, distancia de 1,75 millas romanas es decir 2732,45 km, que podían ser recorridos en unos 100 días de viaje en una media de 25 km diarios, atravesando 45 mansiones.

Esta *viae publicae* penetra en Hispania a través de la frontera pirenaica y se desplaza tanto por el territorio catalán como el valenciano, vertebrándose en este

último en dos ramales que confluyen en Xàtiva, uno orientado hacia Andalucía y el otro hacia Cartagena. Se trata de la calzada romana más amplia de España pues ocupa una extensión de 1500 km, de los Pirineos a Cádiz, de los cuales 425 transitan por la comunidad valenciana, entre los que 4,875 km transcurren por el término municipal de Pilar de la Horadada.

Dentro del Trazado de la *Via Augusta* hay una serie de mansiones no identificadas en un punto geográfico determinado, entre éstas se encuentra *Thiar*, cuya denominación queda fuera de la lengua latina, puesto que es anterior a la época romana, pero fue empleada como parada en dicho recorrido. Se encuentra reflejada en el Itinerario de Antonino 401, 4 entre *Illici* y *Carthago Nova*.

Actualmente la Vía Augusta, discurre por varios tramos de las carreteras N-IV, N-420, N-340 y la autopista del Mediterráneo A-7. Su trazado llega a Pilar de la Horadada, desde San Miguel de Salinas y Campoamor, entra por la finca de Lo Monte continúa hacia Lo Montanaro, Cañada de Praes, abandonando el término municipal en el paraje de Lo Romero.

La ubicación de *Thiar* queda detallada a través de la historiografía, por diversos autores, así Estrabón la menciona en sus escritos geográficos (III, 4, 9); Plinio en el convento jurídico de Tarraco; Ptolomeo (II, 6, 63), entre *Illici* y *Carthagine*, cerca de San Ginés donde reconoce un puesto defensivo; Escolano (1610) la sitúa en San Ginés; el padre Flórez ubica a *Thiar* cerca de la aldea de Pilar de la Horadada; Juan Lozano (1794), en San Ginés; Cortés (1836) entre Zafurdas y San Ginés; Madoz (1849), aporta las distancias de 27 millas entre *Illici* y *Thiar* y 25 millas entre ésta última y Cartagena. Aureliano Ibarra y Manzoni (1879) da las siguientes distancias: XXVII MP 43 200 m *Thiar* y XXV 40 000 m. *Carthago Spartaria*; Hübner (1890), hace referencias al castillo de *Thiar* en San Ginés; Cuveiro (1891) en Zeneta o cerca de Cabo Roig; Blázquez (JSEA 59, 1923: 13) en Zeneta y Ángel Blázquez (1925), reconoció el camino y creyó encontrar su emplazamiento en las ruinas inmediatas a Pilar de la Horadada, por donde pasaba un atajo romano que iba recto de la Horadada a Aspe (Roldán, 1975: 271).

Las investigaciones arqueológicas de Gratiniano Baches Romero traerían como consecuencia la creación del Museo Municipal que llevaría su nombre. Mariana Baches mostró las publicaciones y anotaciones de su padre, y comenzó a crear una inquietud en la década de los años cincuenta, que llevaría a muchos jóvenes a intentar encontrar el origen de la entidad de Pilar de la Horadada. Esto supuso el inicio de un proceso donde se extraerían materiales, de diversos yacimientos, sin ningún tipo de metodología arqueológica hasta la década de los años noventa del pasado siglo xx, en el que se realizaron las primeras prospecciones arqueológicas, según se contempla en la legislación, en base al trazado de la Vía Augusta desde *Illici* hasta *Carthago Nova* (García, 1990 y 1991), y cuyos materiales fueron depositados en los Museos Arqueológicos de Alicante y Murcia respectivamente. La historia de Pilar de la Horadada se construye sobre los cimientos legados por Roma, como así lo atestiguan los yacimientos arqueológicos.

La recuperación del patrimonio. Reconversión de los protagonistas: donantes y depositarios

El museo preserva el patrimonio y lo pone a disposición de la sociedad, cumpliendo con una importante función social y educativa en el campo artístico, científico y cultural. La carencia de información, en su día, por parte de aquellos que buscaron objetos patrimoniales sin seguir ningún tipo de procedimiento científico, originó una actuación de urgencia una vez conocida la existencia de esta situación, para lo cual ha sido necesaria la comprensión de las propias características de los que se consideraban propietarios de las piezas, ha habido que hacerles ver que formaban parte de una situación irregular, donde la salida más digna y rápida sería la donación a una institución reconocida o teniendo opción a la realización de depósitos, el caso de las personas más reaccionarias para salvar la irregularidad de su situación a efectos legales.

Esto dio lugar a una campaña de concienciación para adquirir ese patrimonio arqueológico perteneciente a varias colecciones particulares, con la finalidad de depositarlo en el futuro museo municipal. Mediante diálogos y charlas se llegó a acuerdos beneficiosos con la intención de crear un museo en Pilar de la Horadada, partiendo de los materiales que se encontraban en dichas propiedades particulares. El incentivo de que sería visitado por amigos y familiares, así como por el resto de público donde serían conocidos los nombres de los donantes y depositarios, fue un importante factor motivador. El voluminoso público que asistiera y disfrutara de las colecciones sería también conocedor de sus inicios y de las personas que contribuyeron a su creación. De esta forma se encuentran reflejados los responsables de los hallazgos dentro del discurso museográfico.

Se musealizaron también los objetos etnológicos aportados por los donantes, creando así la sección que los alberga, que se encuentra más cercana al ciudadano por la comprensión de la misma y reciente cronología.

El Museo municipal pilareño surge por tanto como un espacio de instrucción, educación y divulgación dirigido a un público diverso, y por ello se ha visto obligado a presentar su patrimonio de forma comprensible.

Adecuación del espacio

El equipo de gobierno del Ayuntamiento de Pilar de la Horadada decidió crear en el año 1993 el Museo municipal rehabilitando un edificio que inicialmente iba destinado a mercado. El 7 de mayo de 1994 se inauguró el Museo y en ese mismo año quedó reconocido por la Consellería de Cultura Valenciana.

Un buen discurso museográfico hace que el visitante no solo se involucre con el objeto, sino que lo haga suyo, es por ello por lo que el Museo está formado por tres salas de exposición permanente. La primera y principal se encuentra dividida en varias secciones, resultando atrayentes a los distintos sectores de población. Se inicia con la de medio ambiente, donde se incluye la flora y fauna más característica de su territorio, continuando con la dedicada a los fósiles, entre los cuales destaca la existencia de un cráneo de sirenio del plioceno, pudiendo

visualizar una reproducción del mismo, ya que el ejemplar originario fue hallado cuando el Museo todavía no estaba creado por lo que se expone en el Museo Paleontológico de Valencia, pero sí estuvo presente en Pilar de la Horadada los primeros meses de la inauguración. Se continúa con el sector arqueológico donde se exhiben diversos apartados, estando ubicado en un lugar preferente la Vía Augusta, espacio que muestra la reconstrucción de una sección estratigráfica de la misma por capas; *statumen, nucleus, rudus* y *suma crusta* o *pavimentum,* dos miliarios y elementos hallados en sus inmediaciones.

El recorrido continúa con el apartado de cerámica relacionado con las villas existentes; el funerario donde se aprecia la reconstrucción de un enterramiento realizado con *tegulas*, así como una lápida funeraria en mármol; seguidamente se puede observar material de uso doméstico y decorativo como piedras de anillo; producción agrícola como los molinos; o textil, pesas de telares; la parte referida al comercio marítimo expone ánforas, de vino y salazón, además de cepos y un ancla que documentan el fondeadero litoral que enlazaba con la Vía Augusta para expandir los productos enlazando la vía terrestre con la marítima.

La sección de numismática abarca monedas desde época fenicia, como un calco de Tanit, hasta la actualidad, pasando por un extenso contenido en ases sobre todo de la familia Julio Claudia o un denario de Severo Alejandro. Completa la exposición permanente en esta sala la parte etnológica integrada por la sección del esparto, útiles domésticos, textiles, producción vinaria, la antigua iglesia y elementos agrícolas.

Frente a esta sala se encuentra la que alberga el despacho de don Gratiniano Baches, cuyo contenido y distribución es el fiel reflejo de la disposición original que existía en su domicilio: su biblioteca personal, trabajos de investigación, literarios y pedagógicos, fotografías personales y familiares, objetos, colección monetaria, y otros elementos arqueológicos hallados por el mismo.

La última sala fue inaugurada el 18 de marzo de 2015, y está dedicada al escultor Sánchez Lozano integrada por obra propia como *San Blas*, moldes de las *Ánimas de la Virgen del Carmen*, *San Juan Evangelista* o la *Virgen del Pilar*, elementos de su taller que recrea su oficio como escultor, mobiliario, objetos personales, medallas, diplomas y galardones otorgados como reconocimiento a su labor de escultor neobarroco seguidor de Salzillo y del estilo barroco, con una aportación propia.

La donación efectuada por Soledad y Mariana Baches Sánchez, hijas de Gratiniano en el año 1993, supuso la base primordial para el planteamiento de la creación del Museo municipal que hoy lleva su nombre: «Museo Arqueológico Etnológico Gratiniano Baches». El resto de la colección particular fue donada al Museo de los jesuitas en Orihuela, que desapareció en la Guerra Civil.

Conexión exterior

El museo debe de crear una visión más amplia del mismo, proyectando hacia el exterior su contenido e identidad propia, tanto a través de las exposiciones temporales que acentúan la temática de éste, como trasladando sus piezas a otros espacios, de forma que sirvan de reclamo para visitar sus salas expositivas.

Exposiciones temporales e itinerantes

La exposición tradicional se ha agotado por lo que se buscan nuevos trazados para su circulación, para ello son necesarios convenios de colaboración con otras instituciones, manteniendo un discurso científico cultural acorde con el diseño expositivo.

Las exposiciones itinerantes contribuyen a la transformación social, pues radican principalmente en la oportunidad de salir de las fronteras físicas que sujetan al museo y conseguen que su campo de acción no sea tan limitado, llevando el museo a quienes no pueden llegar hasta él, y facilitando la posibilidad de entrar en diálogo con otro público.

Entre las muestras expositivas que constituyen estrategias de enseñanza, hay que distinguir las exposiciones temporales externas que buscan un espacio en el municipio y las piezas que se trasladan del museo a otras exposiciones, que sirven para dar valor al contenido del museo municipal exportando información de su temática.

«Las Máquinas de Leonardo», llegó como exposición itinerante organizada por la CAM, con una duración comprendida entre el 5 de mayo hasta el 25 de junio de 2009 mostrando el funcionamiento de once de las máquinas de Leonardo da Vinci: barco, alas, entalladora de limas, tornillo de engranaje, grúa de poleas, odómetro, tornillo aéreo, máquina de movimiento continuo-alterno, buzo, grúa, grúa de poleas y grúa de manivela. Su exhibición aportó un total de 45 grupos con 972 visitantes.

Como elemento destacable dentro de la citada exposición en relación con la construcción de la vía tenemos las grúas, que elevan pesos. Están compuestas por un mecanismo sencillo en el que se combina una polea o un sistema de ellas, con dos puntos de apoyo, formadas por un par de largas vigas o troncos de madera unidos por su extremo superior y colocadas de forma inclinada. Se utilizaba *maius tympanum*, una rueda movida por hombres caminando en su interior y por operarios desde el exterior. Otra de las máquinas que pueden usar es el odómetro, traducido del griego como medidor de caminos. Fue documentado por Vitruvio, consta de un mecanismo que permite señalizar las distancias a lo largo de la vía, gracias a un dispositivo que se acopla al carro, de forma que el perímetro de sus ruedas, al dar 400 vueltas contabilizan 1 milla romana, es decir 1481 m, ya que el mecanismo de ruedas dentadas a cada milla deja caer un pequeño guijarro en un cuenco metálico cuyo sonido avisa de la señalización de la distancia a marcar.

El Museo Municipal de Pilar de la Horadada formó parte dentro de las salas de exposiciones temporales del Museo Arqueológico de Alicante, MARQ, desde noviembre de

2008 hasta febrero de 2009 a través de uno de sus miliarios, pues participó en la exposición denominada «Artifex. Ingeniería Romana en España», muestra que manifestó el importante legado técnico del mundo romano mediante los materiales y maquinaria utilizados en la construcción de obras públicas, ofreciendo una visión didáctica con 21 maquetas de la colección CEHOPU. La segunda área estuvo dedicada a las comunicaciones, calzadas, puentes, y puertos, siendo en ésta donde se incluye el miliario tardorromano que proporcionó el museo municipal.

El plan director de recuperación de la *Via Augusta* en la Comunidad Valenciana organizado por la Consellería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente adecua y revaloriza esta calzada junto con la vía costera conocida como *Via Dianium*, documentándonos sobre las paradas, viajes, viajeros y transporte entre otros aspectos, quedando todo reflejado a través de fotografías, textos, dibujos y cartografía. Se posibilita así trasladar hasta Pilar de la Horadada la exposición sobre la *Via Augusta*, incorporándola al discurso de la localidad sin perturbar el guion expositivo de la misma con el título de «*Campus Espartarius*», entre el 6 noviembre y 17 de diciembre del año 2013, acompañada de visitas guiadas, y proyecciones que comunican la importancia histórica de esta calzada dentro de este territorio.

La actividad económica que Roma desarrolló en este territorio empleó este corredor para difundir tanto materiales como productos, destacando la industria alfarera en la Cañada de Praes desde época tardorrepublicana. Elementos de construcción como la piedra procedente de las canteras de Campoamor, Lo Monte y Mil Palmeras, la agricultura y ganadería aportada por las diversas villas agrícolas situadas en Lo Monte, El Mojón o Siete Higueras, sin olvidar el esparto que brotó en su *Campus Spartarius*. Además, el comercio marítimo a través del *actus* que unía la vía con el litoral cruzando el paraje de Los Guirres.

Dentro de la exposición se encuentra una groma, empleada por el público asistente durante la visita guiada para poder emprender cómo los agrimensores o gromatic señalaban un conjunto de líneas rectas con gran precisión y así proyectaban el trazado de la *Via Augusta* colocando las estacas correspondientes. También fue empleado este instrumento en la parcelación del terreno creando cuadrados, que trasladaban al plano para establecer el terreno destinado a los colonos. Fueron 23 grupos y un total de 945 visitantes los que disfrutaron de esta muestra expositiva.

Las exposiciones son un medio más de llegar al ciudadano y reflexionar sobre el discurso que se presenta ejemplarizando y experimentando con la información aportada (figs. 1 y 2).

El Museo en la escuela

El Museo Municipal de Pilar de la Horadada se ha establecido como un espacio de cultura y de aprendizaje en la enseñanza reglada a lo largo de más de dos décadas. Esta experiencia pone en evidencia las fortalezas y debilidades del Museo como contenedor de información.



Fig. 1. Miliario de Pilar de la Horadada dentro de la Exposición Artifex en el MARQ.



Fig. 2. Exposición Las máquinas de Leonardo.

Las visitas al Museo ocupan gran parte de las actividades programadas por los centros de enseñanza, para salir del aula. Los profesores son intermediarios y la figura del personal del Museo como mediador de conocimiento facilita la comunicación entre ambas instituciones. El Museo, área de sapiencia y comprensión, tiene un papel importante en la educación formal, que puede suplir las lagunas de la escuela, por ello es importante la focalización en los docentes para aproximarles la información, actualización y formación de contenidos más que en los alumnos. El profesor es el cliente potencial y directo, que aporta el público escolar. Conocer, apreciar y proteger el patrimonio implica también una educación de valores. Las visitas escolares son experiencias valiosas para el aprendizaje. La actitud de los profesores ante el Museo y la forma en que pueda ser empleado condicionan los resultados obtenidos, no únicamente en cuanto a conocimientos, sino también en lo que se refiere a las actitudes del alumnado.

La educación en la sociedad está dotada de un gran papel transformador por lo que la postura más fuerte del Museo se dirige a los estudiantes y profesorado. Se alza como punto fuerte el patrimonio que identifica *Thiar*, empleando el recurso de la didáctica.

Es necesario un conocimiento profundo dentro de los programas escolares, así como de los cambios establecidos para poder adaptar la oferta a las necesidades de la escuela reglada. El sistema de trabajo implica la necesidad de trabajar en equipo dentro del Museo y fuera de éste.

Dentro de las estrategias que el Museo de Pilar de la Horadada ha desarrollado para captar público escolar se encuentran las campañas de animación, ya consolidadas. Entre ellas la dirigida a 2.º de primaria denominada «Erecti y Los Dinosaurios», que consiste en trabajar en el aula con cuadernillos individuales realizados por el Museo. Se continúa con la actividad en el Museo por medio de una proyección donde se les informa sobre los dinosaurios y se resaltan aspectos de la forma de vida en la prehistoria, a través de imágenes.

También participan aportando el resultado de las adivinanzas planteadas relacionadas con la temática. Se les proporcionan lecturas a través de unas tarjetas confeccionadas en el Museo, siempre acompañadas de recursos, como por ejemplo el bastón de mando, que enfatiza el poder y cargo del jefe de la tribu. Informan al resto de sus compañeros en base a cuestiones concretas del periodo tratado, después se les enseña a través de flores y plantas, a confeccionar collares, pulseras y coronas. Pueden acceder a fósiles, huesos, (entre ellos, fémures de animales), ramas, piedras, una aguja de madera, cordones y cuerdas confeccionadas con esparto… así pueden sentir de forma táctil los elementos primarios para la fabricación de los útiles en la Edad de Piedra. Con la manipulación de estos objetos se involucra a los sentidos de los alumnos. La campaña finaliza con una visita guiada al Museo donde pueden dialogar con las piezas originales.

Con el nombre de «Museo Escuela», se definen dos campañas diferentes, una para 5.º curso de primaria, que consta de una proyección previa donde se documenta a los alumnos, con intervenciones de los mismos, sobre el periodo que abarca desde la prehistoria a la Edad Media, destacando los hechos más significativos junto con la evolución de la forma de vida que van documentando las piezas del Museo, para continuar con la actividad en la sala de

exposición permanente, donde se trabajan diez modelos diferentes de cuadernillos entre cada dos alumnos, cuyas respuestas las han de buscar en las colecciones del Museo, tanto en los paneles informativos como explicativos y, por supuesto, en las piezas originales expuestas. Estos cuadernillos son corregidos en el Museo, y enviados al aula para la evaluación y puesta en valor de la actividad. Para 6.º curso de primaria se ofrece la actividad enmarcada en las Edades Moderna y Contemporánea, primero con la proyección insertada en esos periodos cronológicos y más tarde con la actuación en el Museo, donde trabajan ocho modelos diferentes de cuadernillos por cada par de alumnos.

Todos los cuadernillos poseen dos preguntas finales en común. Se trata de averiguar lo que más les gusta del contenido del Museo, y qué es lo que modificarían o añadirían. Al ser el último curso de primaria y haber realizado durante el curso anterior la campaña precedente disponen de suficiente información para aportar una opinión beneficiosa que repercuta en el Museo.

La evaluación del proceso de aprendizaje, tanto desde las necesidades del museo municipal, como desde los centros de enseñanzas sirve para analizar las fortalezas y debilidades observadas y poder prever acciones modificadoras.

En el Museo se ha considerado a las personas y colectivos en situación de desempleo, a quienes, mediante los recursos que maneja, puede ofrecer una formación que mejore su empleabilidad. También colabora en la formación de jóvenes que cursan ciclos formativos de formación profesional, de enseñanzas artísticas y estudios universitarios por medio del programa de voluntariado y la realización de convenios con los centros de enseñanza superior (fig. 3).



Fig. 3. Campaña de animación dirigida a 5.º curso de primaria titulada «Museo Escuela».

«Érase una vez *Thiar*»

El Taller Municipal de Teatro junto con el Centro de Ocio para Mayores ha realizado desde el 20 al 28 de marzo de 2017, representaciones de títeres, elaborados por el mismo centro y dirigidas a los alumnos de infantil, y los cuatro primeros cursos de primaria. A través de elementos museables, empleados dentro del desarrollo del argumento de la obra, dan conocer a los niños la arqueología e historia de Pilar de la Horadada, contribuyendo a su aprendizaje, con piezas como el denario del emperador Severo Alejandro, recipientes cerámicos, o piedras preciosas como una calcedonia que adorna un anillo romano. Se establece una conexión a través de un viaje en el tiempo entre el siglo xxi y la ocupación romana en el territorio, nombres latinos y nombres españoles, la situación de *Thiar* y la actual. Se muestran en paralelo yacimientos de diversas características junto con la calzada romana. Dos mundos que dialogan por medio de sus manifestaciones culturales, donde tiene cabida el acercamiento del pasado al presente (fig. 4).



Fig. 4. «Érase una vez *Thiar*».

Personas en situaciones sociales vulnerables

El museo es un espacio de encuentro que contribuye al desarrollo de una sensibilidad diferente en el individuo que le facilita una mejora de las formas de expresión que las hace menos conflictivas con el otro. La sociedad crece en la medida en que los individuos desarrollan nuevas formas menos destructivas. Se ha esforzado en acoger y tratar con respeto y tolerancia para que todo visitante disfrute de los mismos derechos y pueda gozar de su espacio. Es importante el papel que ejerce en atraer al público y conseguir de ellos que se apropien del museo.

Promoviendo la comunicación cultural atiende a la diversidad social y al cuidado del entorno. Hay que tener en cuenta a las personas en situaciones sociales vulnerables, como aquellas que sufren el desempleo, de manera que puedan formarse y especializarse para mejorar su empleabilidad y su trayectoria, profesional y vital.

El patrimonio que custodia el museo es una herramienta fundamental para el desarrollo de métodos que fomentan la inserción social de estos colectivos. El lenguaje ha de ser empleado justamente en las actividades, puesto que recibir un trato similar al resto de la sociedad es comenzar a remediar la exclusión social.

El planteamiento de programas no solo debe dirigirse a estos colectivos sino al resto de población para que participen en ellos. Desde el año 2004, por medio de la Concejalía de Servicios Sociales, tiene lugar el Concurso Nacional de Fotografía y Discapacidad, cuyos trabajos se exponen en la sala de exposición temporal. Nuestros artistas mayores llevan dos ediciones creando maquetas de representaciones arquitectónicas históricas o reproducciones del traje local de pilareña, entre otros trabajos. La última convocatoria fue entre el 1 y 23 de julio del pasado año 2016.

El Museo colabora desde hace siete años con la Escuela de Acogida, que forma parte del programa realizado por la Concejalía de Servicios Sociales del Ayuntamiento de Pilar de la Horadada, mediante la cual se pretende integrar a todos los inmigrantes mayores de 18 años para que pueda optar, todo aquel que lo desee y cumpla con los requisitos al permiso conocido como el «arraigo social». Sus contenidos engloban la información práctica donde se estudian los recursos del municipio, la legislación básica, las lenguas castellana y valenciana, finalizando el programa con geografía e historia. Este último bloque temático es el que enlaza con el Museo, a través de los monitores quienes les proporcionan nociones básicas antes de la llegada a su espacio, lugar donde se les recibe mostrándoles paralelos con sus culturas, y se les acompaña en una visita guiada durante la cual intervienen. Al finalizar la misma se realiza una puesta en común, para posteriormente evaluar la actividad que se ha desarrollado.

La creación de puestos de trabajo dentro del programa de «Ocio y Respiro Familiar» que realiza la Concejalía de Servicios Sociales del Ayuntamiento establece dos grupos de personas con capacidad física, psicosocial, cognitiva y sensorial, en el programa denominado de «Ocio y Respiro Familiar», que es englobado por la categoría juvenil con la denominación de «Vamos de Calle».

Los grupos de discapacitados se han adherido a la programación con el proyecto «Disc Arte», cuyo título corresponde al taller y exposición donde han participado los grupos denominados «Vamos de Calle» y «Respiro Familiar», mostrando sus creaciones en pintura, dibujos y manualidades desde el pasado 1 al 26 de abril de 2016. Recientemente se han acercado al Museo los integrantes del Centro de Día «Gregorio Ortiz». Una vez se ha iniciado el contacto y planteado las propuestas básicas con los monitores, se han emprendido una serie de proyectos para ponerles en relación con el Museo.

En el ámbito de los desempleados, el Museo es un elemento integrador, así pues, éstos participaron durante el año 2015, en el proceso de restauración, mediante el taller que se creó, para acondicionar el material que forma parte de la tercera sala de exposición permanente conocida como Sala del Escultor Sánchez Lozano, inaugurada el 18 de marzo del mencionado año. Los alumnos del taller de empleo realizaron como final de sus enseñanzas una exposición de pintura durante los meses de diciembre del año 2010 hasta el 8 de enero de 2011.

El Museo contribuye a incrementar las competencias sociales, así vemos cómo anualmente con motivo de las jornadas de deporte adaptado, recibe internos de los Centros penitenciarios de Alicante I, Fontcalent y de Alicante II, Villena. También a los mayores ayudados por la Cruz Roja, quienes llegan hasta este espacio que contribuye a romper su rutina diaria, por medio de visitas guiadas, estableciendo un diálogo que les conforta durante el recorrido de las salas, mostrándoles paralelos entre los objetos museables que aprecian y los conocidos por ellos mismos.

El Museo Municipal de Pilar de la Horadada fomenta la igualdad real entre mujeres y hombres a través de sus colecciones, sus infraestructuras y las actividades que organiza. La participación del público dependiente, de los desempleados, inmigrantes, internos penitenciarios son ejemplos de la pluralidad que acoge esta institución (figs. 5, 6 y 7).



Fig. 5. Exposición «Disc Art». Grupo «Vamos de Calle».



Fig. 6. Visita realizada por la Cruz Roja.



Fig. 7. Escuela de Acogida.

Referencia intercultural

A través del museo se siembra la democratización de la cultura, esto supone un sustento para el desarrollo de diferentes proyectos. Se descontextualiza estratégicamente para visibilizar un orden, construyéndose la memoria histórica, registrándose la realidad natural, y ofertando el discurso de la cultura moderna.

La población actual de Pilar de la Horadada la integran 68 nacionalidades, con un 52 % de españoles y un 48 % de extranjeros, entre los cinco grupos mayoritarios se encuentran 4817 procedentes de Reino Unido, 2060 de Marruecos, 1068 de Alemania, 1022 de Rumanía, y 446 de Ecuador.

La debilidad del Museo Municipal es la necesidad de adecuarse a una sociedad cambiante. Es necesaria una evaluación de resultados a partir de un estudio de público.

Conceptos como globalización, local-global, interculturalidad, multiculturalidad… tienen que dejar de pertenecer al mundo instruido o de la prensa y entender los planteamientos que brinden los museos como espacio de cultura para una mayor comprensión del mundo actual.

Se crece ante la diversidad, de ahí que la diferencia enriquece, por tanto, hay que mostrarla como una fuente de orgullo. El museo es un espacio de inclusión y de diálogo intercultural. Tiene que ser un centro que alberge el colectivo de autóctonos y extranjeros, dando lugar a una convivencia entre nativos e inmigrantes. Este último grupo puede aportar una nueva influencia a la institución museística, desarrollándola como centro integrador y de reseña cultural.

Pilar de la Horadada es un municipio atractivo para el trabajo por su condición agrícola y turística, además de ser residencia de descanso empleada por el sector jubilado inglés y alemán, sobre todo, quienes vienen atraídos por el clima moderado que se disfruta a lo largo de todas las estaciones. Todos estos condicionantes suponen un movimiento humano de forma continuada. Es por todo lo citado, el motivo por el que el museo favorece la accesibilidad universal con independencia de la raza o procedencia del público, e integra a los colectivos inmigrantes en su programación socorriendo la aplicación de las nociones de igualdad y universalidad. El museo empleando como herramienta su lenguaje integrador, es un centro de referencia intercultural, como así lo demuestra a través de sus colecciones, y al mismo tiempo con las actividades ayuda a comprender los procesos migratorios a través de la historia en el municipio.

Se puede citar como ejemplo la Asociación Cultural La Amistad, que está compuesta por mujeres españolas y alemanas, puesto que en el municipio hay censadas 539 mujeres alemanas, a las cuales se les convoca en el Museo por medio de las exposiciones artísticas, los últimos meses de año.

Revalorización del entorno

El museo municipal cumple una importante función social en el campo de la historia y del arte, su fortalecimiento y diversificación territorialmente de su actividad dependen de la estrategia planteada. La musealización de la vida y la cultura hace que se proyecte traspasando el ámbito interno hacia el exterior impregnándolo de conocimientos. La transformación positiva del entorno genera disfrute, pensamiento y reflexión, reconociendo no solo la importancia del patrimonio material sino también del inmaterial.

Ha mejorado la zona, revalorizando el espacio habitado que convierte el medio geográfico en un lugar más atractivo para viviendas y negocios, entre estos, se ubican una autoescuela denominada Selma, la confitería Narciso o la cafetería Athenea, cuyo nombre está ligado a la cultura clásica que enlaza con el museo. Se está reactivando la zona de forma continuada.

La consolidación de este espacio como referente en el municipio, ha alterado el desarrollo de la vida en los alrededores, modificando las rutas de algunos autobuses. El desarrollo comercial ha generado nuevos empleos, que ha tenido como público objetivo los visitantes del Museo. El Museo como tal, se ha convertido en punto de convergencia de variados grupos poblacionales.

Un nuevo escenario con proyección y valor social

El Museo organiza y apoya una serie de propuestas culturales y turísticas que sirven como reclamo mediático hacia el mismo, entre éstas se encuentra la *Via Scipionis* y la representación titulada «Los romanos conquistan *Thiar*».

Via Scipionis

Esta actividad de arqueología experimental recrea la marcha de las tropas de Publio Cornelio Escipión desde Amposta hacia *Cartago Nova*, caracterizando a los protagonistas como miembros de tropas romanas republicanas y auxiliares. Se recrea así la Segunda Guerra Púnica, en concreto la marcha de Escipión el Africano hacia Cartagena en la primavera del 209 a. C. Se estudia así la marcha de las legiones republicanas en marcha, con una media de unos 30 km, a través de diversas etapas, en la penúltima de éstas descansan en Pilar de la Horadada antes de llegar al destino de Cartagena. El recorrido se realiza con calzado y equipamiento histórico.

La dieta aportada consistía en *bucellatum*, frutos secos, fruta, legumbre, queso y algo de carne (sobre todo de cerdo), y bebían agua y posca. Cuando llegaron a Pilar de la Horadada fueron recibidos en el trazado de la vía por los medios de comunicación y empleados de patrimonio y turismo, quienes los acompañaron hasta el centro histórico del municipio, donde se encontraba el público expectante, para después dirigirse todos al Museo donde se efectuó una visita. De aquí se desplazaron hasta las canteras romanas situadas en el litoral, junto a las cuales se encuentra la playa de las Mil Palmeras, que en pleno mes de agosto se encontraba repleta de bañistas.

Montaron sus tiendas, cubriendo el suelo de las mismas con esterillas de mimbre y sobre ellas depositaron el *sagum*, que cada participante llevaba consigo, y empleaban como sábana, manta e incluso como almohada. Las tareas eran repartidas, entre éstas, la búsqueda de leña para el fuego, la cocina, la reparación del equipo y la limpieza de los enseres, las curas de los pies o la preparación de la siguiente jornada de marcha.

Este proyecto es un ofrecimiento de la empresa privada Artifex, conservación y recreación del patrimonio histórico, dirigida por historiadores y arqueólogos a los que se le han ido sumando voluntarios a lo largo del trayecto. El Ayuntamiento de Pilar de la Horadada contribuye a costear su paso por el municipio, en su tramo XIV de recorrido.

Esta actuación consiguió despertar el interés del público sobre el legado patrimonial, a través de la didáctica, mostrando los diversos tipos de soldados, con su equipamiento, forma de ataque y recreación histórica. Durante este año se ha realizado desde el día 7 al 22 de septiembre, pasando por Pilar de la Horadada el jueves 21 como penúltima etapa. El retraso de su realización supone una desestacionalización del turismo para ir logrando público también durante otras épocas del año (fig. 8).



Fig. 8. «*Via Scipionis*».

Los romanos conquistan *Thiar*

«Los romanos conquistan *Thiar*», es el título de un espectáculo teatral musical, que fue representado en el recinto ferial de Pilar de la Horadada el domingo 25 de septiembre de 2016 con una afluencia de 500 personas, compuesto por once escenas, encuadradas en el territorio del municipio durante época romana. Comienza con la llegada de un ejército a *Thiar* con la finalidad de consolidar y restaurar la Vía Hercúlea, una vez que Augusto había pacificado *Hispania*. Al mando de este ejército, se encuentra Caio Licinio, prefecto de cohorte.

Esta representación cuyo argumento refleja la historia del municipio y la nomenclatura de *Thiar* en él, ofrece bailes y espectáculos de acrobacia y fuego, para no solo atraer a todos aquellos que demandan esta temática histórica, sino servir también de reclamo a los que sienten predilección por este tipo de escenografía. La intención es prolongar en el tiempo estas representaciones, que atraen público y lo dirigen hacia el Museo, contribuyendo al desarrollo del aprendizaje de su contenido, como por ejemplo el uso de la nomenclatura latina que se muestra a través de la exposición permanente, como la lápida funeraria que muestra la inscripción de C. Licinius (fig. 9).



Fig. 9. Escena de la representación «Los Romanos conquistan *Thiar*».

Las canteras romanas. Espacio museable

La señalización de las canteras, conocidas como de las Mil Palmeras, a cielo abierto, informa sobre su constitución a base de rectángulos irregulares de forma escalonada donde se aprecian las huellas que han dejado las cuñas de hierro o madera al ser golpeadas con el martillo o maza, y cuya hinchazón produjo la fractura en bloques. Estas canteras se encuentran en la

costa litoral norte de Pilar de la Horadada. Por medio de un panel explicativo donde se muestra una jornada de trabajo de un joven romano en ellas, con un diseño donde se combinan textos bilingües en castellano e inglés junto con imágenes y la aportación de las visitas guiadas, se instruye a la vez que invita al público al Museo, formando parte por tanto de un espacio de relación entre el Museo y los visitantes. Es un icono arqueológico que potencia el aprendizaje en el contexto del Museo, formando parte del proceso de construcción del conocimiento, dentro del guion museo-pedagógico (fig. 10).



Fig. 10. Canteras romanas.

Eventos que proyectan visitas hacia el Museo

Por primera vez se ha celebrado el Festival internacional de Cortometrajes, denominado «Cortopilar», a través del cual se han realizado visitas guiadas al Museo municipal. Este tipo de eventos traen público externo al municipio y acercan a los visitantes al Museo, puesto que lo aprecian como un recurso turístico más, que complementa la actividad a la cual han sido citados, al igual que ocurre cuando se celebran durante el mes de octubre las fiestas patronales, sin olvidar el incremento poblacional que se aprecia en época estival y en periodos vacacionales, al cual hay que acercar hacia el Museo empleando recursos atractivos que al mismo tiempo, conciencien sobre el patrimonio arqueológico e histórico.

Difusión y comunicación

Por medio de la difusión y la comunicación el museo pretende transmitir su mensaje a la sociedad, con los criterios y contenidos utilizados en la exposición permanente, al mismo tiempo que organiza diversas actividades divulgativas dirigidas a los diferentes tipos de público, aunque cobra mayor relevancia, por su trayectoria, la dirigida al público infantil y juvenil con la mediación entre el museo y los centros educativos.

Desde su creación, el Museo ha ido realizando publicaciones impresas en diversos formatos. A principios del siglo xxi, se inician las ediciones en formato electrónico con dos documentales titulados; «La huella romana en el municipio de Pilar de la Horadada», en el que se muestra el poblamiento romano en el entorno de la *Via Augusta,* y «La artesanía del esparto en el Campo de la Horadada», donde se ofrece un recorrido cronológico por el *Campus Spartarius* desde época romana hasta la primera parte del siglo xx, la fibra procedente de la *stipa tenacissima* y la manufactura de la misma, destacando con ello el apartado del esparto dentro del Museo Arqueológico Etnológico Municipal Gratiniano Baches.

En el año 2014, el Museo publicó un cuadernillo explicativo para dar a conocer la importancia de la *Via Augusta* en Pilar de la Horadada. Los boletines informativos municipales, la prensa, televisión, radio local, su inclusión en el *Facebook* de la Concejalía de Cultura y en la página web del Ayuntamiento, son medios determinantes para canalizar de forma activa su difusión y divulgación.

La enseñanza activa, el coste del aprendizaje significativo, el grado de la observación y de la experimentación, son maniobras de promoción y difusión del patrimonio más avanzadas.

El impacto identificativo de *Thiar*

La comprensión del patrimonio comporta, además, una valoración de las sociedades del pasado por parte de la sociedad actual. El sentido de pertinencia, con una identidad concreta, ha desarrollado una utilización del término *Thiar* en diversos ámbitos como son el educativo, asociativo y comercial. En el primero recibe este nombre el Instituto de Educación Secundaria Thiar. Dentro de las asociaciones, en Pilar de la Horadada tenemos la de padres de alumnos del Instituto Thiar, así denominada, además de la Asociación Cultural Obrera Thiar y la Asociación Thiar Teatro.

Se utiliza en comunidades de propietarios como las de los edificios Thiar, Thiar II y Thiar III. Dentro de la esfera deportiva se encuentran el Club de Ball Esportiu Thiar, el Club de Montaña y Escalada Thiar y Mon Thiar Golf S. L.

En el ámbito comercial se pueden citar agencias inmobiliarias como Nuevo Thiar S. L, ProThiar S. L y Thiar Costa S. L.; la Agencia de Viaje Thiar; la Cafetería Salón de Juegos Thiar, y el Cibercafé y Chiringuito Thiar, éste último por su proximidad al Instituto de Enseñanza Secundaria.

Ser el espejo de Pilar de la Horadada ofrece a los visitantes un entendimiento de este municipio y la valoración del mismo, entrando sin complejos en diálogos interculturales de un mundo que cada vez se desarrollará mejor.

Hacer llegar a la sociedad los beneficios del patrimonio, a través del museo como mediante productos culturales, constituye la palanca más importante para el desarrollo del municipio. Cumple por tanto con una importante función social y educativa en el campo histórico y artístico. El protagonismo cultural del museo a la larga es un destello positivo dentro de la transformación social sin barreras.

El museo contribuye tanto a la conservación y divulgación del patrimonio material como inmaterial. Es un elemento social fuerte y vinculante, que manifiesta un hondo compromiso con Pilar de la Horadada y puede entenderse y servir como instrumento de innovación social.

Conclusión

Todos los museos son relevantes en sus distintos niveles y el de Pilar de la Horadada se está convirtiendo en un pilar dinámico para la atracción social. Este Museo ha debido ir adaptándose a la sociedad, puesto que el municipio ha cambiado notablemente y se encuentra en una situación de multiculturalidad. Hoy en día llegar al público supone cambiar los planteamientos que se han desarrollado hasta estos últimos años, y que lo han convertido en un signo identitario del mismo, puesto que la procedencia de otras nacionalidades ha aumentado considerablemente en el municipio.

El visitante receptor de este Museo emite un mensaje de forma continuada hacia el mismo a través del libro de sugerencias, estableciéndose una serie de aportaciones de gran interés para el futuro de esta institución, entre las cuales hay que subrayar la arqueología experimental, como uno de los medios más atrayentes que acercan al ciudadano al Museo.

Sin perder la perspectiva local, que remarca la *Via Augusta* en el municipio, así como la existencia de *Thiar* en torno a ella, como importante línea de actuación, el Museo municipal continúa con las respuestas científicas, pero al mismo tiempo siendo un motor de dinamización turística. Se ha transformado en un potente elemento integrador para el asociacionismo, trabajando con diversos colectivos y público en general, además de mantener un diálogo con las culturas a través de los contenidos. Hemos de considerar al público un agente activo del museo que condiciona el discurso del mismo, ya que hay que estimularlo, reflexionando y conversando mediante las colecciones museográficas, además de acercarlo al pasado de forma comprensible. Se ha pasado del aprendizaje pasivo al aprendizaje basado en la acción, sistema que se va imponiendo ante la demanda creada en el municipio.

Bibliografía

Baches Romero, G. (1929): «¿Una Ciudad Romana?», *Nuevo Mundo*, s. p.

– (1930): «La Vía Augusta», *Arqueología Regional*, s. p.

Blázquez, A. (1892): «Nuevo estudio del Itinerario de Antonino», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XXI, cuaderno I.

Flórez, E (1859): *España Sagrada. Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España*, vol. V, p. 30.

Garcia Samper, M. (1991a): «Una gema romana procedente de Pilar de la Horadada (Alicante)», *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología*, p. 79.

– (1991b): «Una lápida romana procedente del Mojón Pilar de la Horadada (Alicante)», *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 457-458.

– (1993): «La mansio de *Thiar*: una propuesta de identificación», *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 405-409.

– (1995a): «Ejemplar de Fósil de sirenio procedente de Pilar de la Horadada (Alicante)», *Alquibla, Revista de Investigación del Bajo Segura,* n.º 1, pp. 11-19.

– (1995b): «El gentilicio Licinius en la Hispania romana», *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología,* pp. 303-306.

– (1995c): *Museo Arqueológico Etnológico Municipal* «*Gratiniano Baches*». Pilar de la Horadada: Ayuntamiento.

– (1997): «Varios cepos de anclas romanas hallados en el sur de la provincia de Alicante», *Actas del XXIV Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 457-465.

– (1998): «El monetario romano del Museo Arqueológico Etnológico Municipal Gratiniano Baches de Pilar de la Horadada», *Actas del XX Congreso Nacional de Numismática*, pp. 1-9.

– (1999): *Riqueza patrimonial de Pilar de la Horadada*. Pilar de la Horadada: Ayuntamiento.

– (2007): «Una ocupación romana tardorrepublicana en «La Cañada de Praez» (Pilar de la Horadada, Alicante)», *Caesaraugusta,* n.º 78, pp. 397-416.

– (2008): *Pilar de la Horadada su historia a través de los descubrimientos*. Pilar de la Horadada: Ayuntamiento.

Mayer Oliver, M., y García Samper, M. (1988): «Un miliario romano procedente del Pilar de la Horadada», *Vías romanas del sureste. Actas del symposium celebrado en Murcia, 22 a 24 de octubre de 1986.* Murcia: Universidad, Gobierno de la Región, Instituto de Patrimonio Histórico, p. 107.

Roldan Hervás, J. M. (1975): *Itineraria Hispana: fuentes. Antiguas para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica*. Valladolid: Universidad, Universidad de Granada, p. 271.

El Museo de Galera. Patrimonio transformador de su entorno

The Museo de Galera. The transforming heritage of its environment

José Manuel Guillén Ruiz (jmanuel.guillen@juntadeandalucia.es)
Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Red de Espacios Culturales de Andalucía. Museo de Galera
María Oliva Rodríguez-Ariza (moliva@ujaen.es)
Museo de Galera. Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica-Universidad de Jaén

Resumen: Galera es un municipio del norte de la provincia de Granada con 1200 habitantes. El Museo de Galera, junto con los yacimientos arqueológicos de Castellón Alto y la Necrópolis de Tútugi, forman un conjunto patrimonial que lleva 16 años abierto al público. En este tiempo, su influencia se ha dejado notar, no solo en el municipio -sino también- en toda la comarca, que tiene en la riqueza arqueológica una de las bases sobre las que se sustenta su desarrollo. El impacto de este patrimonio, puesto al servicio de la ciudadanía, se ha analizado a distintos niveles: patrimonial, cultural, social y económico, arrojando un balance muy positivo.

Palabras clave: Necrópolis de Tútugi. Castellón Alto. Galera. Desarrollo Rural. Patrimonio arqueológico.

Abstract: The village of Galera has around 1200 residents and is located in the north of the province of Granada. The Museo de Galera, along with the archaeological sites of Castellón Alto and the Necropolis of Tútugi, form a patrimonial complex that has been open to the public for the last 16 years. In this time, its influence has been noticed, not only in the village, but also in the whole region, which has in the archaeological wealth one of the basis on which its development is based. The impact of this heritage, put at the service of the citizens, has been analyzed at different levels: patrimonial, cultural, social and economic, producing a very positive balance.

Keywords: Tútugi Necropolis. Castellón Alto. Galera. Rural Developement. Archaeological Heritage.

Galera, un municipio al norte de la provincia de Granada de 1200 habitantes, es conocido a nivel nacional e internacional por el importante legado arqueológico que atesora. La primera publicación científica sobre Galera, cuyos autores fueron Juan Cabré y Federico de Motos, data de 1920, se trata de la memoria de las excavaciones en la Necrópolis de Tútugi que ambos realizaron a partir de 1918.

Su situación geográfica, a medio camino entre el Levante español y el valle del Guadalquivir, así como la escasa presión sobre el medio, explican que en su término municipal existan más de 45 puntos arqueológicos catalogados.

El Museo de Galera desde sus inicios

El Museo de Galera comienza su andadura en 1998, cuando teniendo conocimiento de varias colecciones de material arqueológico en la localidad, en manos de vecinos que las habían hallado casualmente durante las labores en sus tierras de cultivo, se decide pedir su donación para que formen parte de la colección fundacional. Hasta su apertura en julio de 2001, se tramita la donación de las colecciones, se procede a su catalogación y restauración, se elabora el proyecto museológico, se rehabilita el edificio y se monta la exposición (Rodríguez-Ariza, y Guillén, 2007).

Desde sus inicios se concibió como el eje del patrimonio de Galera, centralizándose aquí todo lo que tiene que ver con la gestión, conservación y difusión del patrimonio local. Su ubicación en el centro del casco urbano lo convierte en el sitio de referencia para el visitante, que podrá completar la visita con un recorrido por los yacimientos abiertos al público que se encuentran a las afueras de la población.

En 2005 tuvo lugar la remodelación más importante que ha sufrido el Museo en sus salas, cuando se decidió la instalación allí de los restos parcialmente momificados de la sepultura 121 de Castellón Alto. La sepultura contiene los restos de dos individuos: un adulto y un niño. Su excepcional estado de conservación ha permitido documentar aspectos hasta ahora desconocidos de la cultura argárica como son el tipo de peinado, el uso de lana tricotada, el avanzado trabajo de la madera o la forma de enmangue de una azuela. En un proceso supervisado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se acordó conservar y exhibir los restos en un contenedor que reprodujera con la máxima fidelidad las condiciones que habían propiciado la conservación, para ello se construyó una vitrina con una atmósfera de gas inerte, en la que al introducir nitrógeno puro se extrajo el oxígeno (Rodríguez-Ariza, y Guillén, *op. cit.*) (fig. 1).

Junto con el Museo de Galera, existen dos hitos arqueológicos abiertos al público:

- El yacimiento arqueológico de Castellón Alto (fig. 2). Se trata de un poblado argárico, de la Edad del Bronce, que estuvo ocupado entre el 1900 y el 1600 cal a.n.e. (Molina *et alii*, 1986; Contreras *et alii*, 1997; Molina *et alii*, 2004). La buena conservación del urbanismo permite al visitante conocer un poblado de casi 4000 años, recorriendo



Fig. 1. Fachada del Museo de Galera.

sus calles, contemplando las sepulturas restauradas o accediendo al interior de una casa reconstruida. (Rodríguez-Ariza *et alii*, 2000; Moreno, y Haro, 2008).

– La necrópolis ibérica de Tútugi, acoge la mayor superficie destinada a uso funerario de esta cultura de la Edad del Hierro. Con inicio a finales del siglo V a. C., su uso perdura hasta el siglo III a. C. Con más de 130 sepulturas documentadas, el tipo más común es el de cámara funeraria con corredor de acceso, rematados por un túmulo de tierra (Cabré, y Motos, 1920; Rodríguez-Ariza, 2014). Además de por la extensión, esta necrópolis destaca por su monumentalidad, de la que es el mejor exponente la sepultura 75, con su cámara y corredor construidos por hiladas de sillería y con una columna rematada por una zapata decorada en su interior. La sepultura 20, donde apareció la *Diosa de Galera*, actualmente conservada en el Museo Arqueológico Nacional, es la sepultura inicial a partir de la que se articulan el resto de sepulturas (Rodríguez-Ariza; Gómez, y Montes, 2008; Rodríguez-Ariza, *op. cit.*). Esta sepultura se ha restaurado, protegido con una gran carpa y se ha habilitado para la visita pública (fig. 3).



Fig. 2. Vista general de Castellón Alto.

El impacto en el entorno

Desde su apertura al público en 2001, el Museo en el ejercicio de sus funciones de conservación, investigación y difusión ha generado un impacto en Galera y su entorno en distintos ámbitos como la conservación del patrimonio y su investigación, así como en aspectos sociales, culturales e incluso económicos tal y como detallamos a continuación.

En lo referente a la conservación e investigación del patrimonio, el Museo de Galera ha permitido **recuperar el patrimonio mueble** que, procedente de hallazgos fortuitos, estaba en manos de vecinos de Galera. Esta importante relación de objetos han sido catalogados, restaurados y expuestos para el disfrute y conocimiento de toda la población. Este proceso se compartió con los donantes, que vieron elevado el estatus de sus colecciones, lo que animó a nuevas donaciones que fueron enriqueciendo la colección.

El contar con una exposición permanente de materiales arqueológicos y su interpretación ha servido para **concienciar a la población** de la importancia de su patrimonio y del daño que se realiza al saquearlo. Así, desde la creación del Museo, el expolio en yacimientos arqueológicos del municipio ha desaparecido prácticamente y la población local se ha convertido en la principal vigilante de su patrimonio, al representar éste



Fig. 3. Vista de parte de la zona I de la necrópolis de Tútugi.

uno de los grandes valores del municipio. Las múltiples referencias en medios al patrimonio arqueológico de Galera han ayudado a reconocer ese valor.

En sus 16 años de existencia, el Museo de Galera se ha convertido en la **institución de referencia** a nivel comarcal a la que acudir cuando se ha producido el hallazgo casual de algún material arqueológico. Así en los últimos años se han recuperado numerosas piezas arqueológicas aparecidas en labores agrícolas.

El Museo se ha convertido en un **foco cultural**, donde podemos conocer y reflexionar sobre la historia y sus procesos, siempre a través de su exposición permanente, materiales didácticos y actividades. Desde los inicios el Museo ha programado exposiciones de materiales arqueológicos de Galera que se encuentran en otras instituciones, así como conferencias y otros eventos relacionados con la arqueología galerina (fig. 4).



Fig. 4. Exposición «Los Materiales de Tútugi de la Fundación Rodríguez-Acosta».

En el año 2004 se abrió, en el sótano que había sido la bodega de la casa sobre la que se asienta el edificio, una Sección Etnográfica a la exposición permanente (Rodríguez-Ariza, y Guillén, *op. cit.*). En esta Sección se exponen objetos con actividades tradicionales de Galera, como son el trabajo del esparto, del cáñamo y del vino, que aún sigue desarrollándose aunque con técnicas nuevas.

El Museo de Galera ha servido como **instrumento para la educación** y la adquisición de valores de respeto y conocimiento del patrimonio arqueológico y etnográfico a través de los programas anuales con los escolares de la localidad, en los que las distintas etapas educativas participan con visitas, talleres o actividades lúdicas. Fuera del ámbito de la educación formal se preparan otras actividades como recreaciones históricas o ensayos de arqueología experimental que permiten a los escolares conocer de primera mano el patrimonio local o cuestiones relacionadas con la investigación arqueológica.

A los indudables **beneficios** culturales, educativos y sociales han de unirse los económicos. En este sentido, no solo hay que tener en cuenta el impacto en forma de empleos directos, sino la dinámica económica que se genera al convertirse el patrimonio arqueológico de Galera en un factor de atracción de visitantes y en un complemento perfecto para toda la red de alojamientos rurales del altiplano granadino. El empleo directo y permanente que genera el patrimonio arqueológico de Galera supone el 2 % del empleo de la localidad, lo que da una idea de su impacto en la economía local.

En cuanto al impacto económico indirecto, el patrimonio arqueológico, se erige como uno de los grandes factores de atracción de visitantes a la zona, sirviendo de complemento perfecto a la extensa red de alojamientos en casas-cueva de la zona, ya que las inquietudes culturales encajan perfectamente en el perfil del turista rural que se aloja en una de ellas. Esta complementariedad ha propiciado la rehabilitación de amplios barrios de estas viviendas que se encontraban en estado de abandono desde los años sesenta del siglo xx. En base a los datos estadísticos recopilados en el Museo, el 41 % de los visitantes se alojó en Galera o la

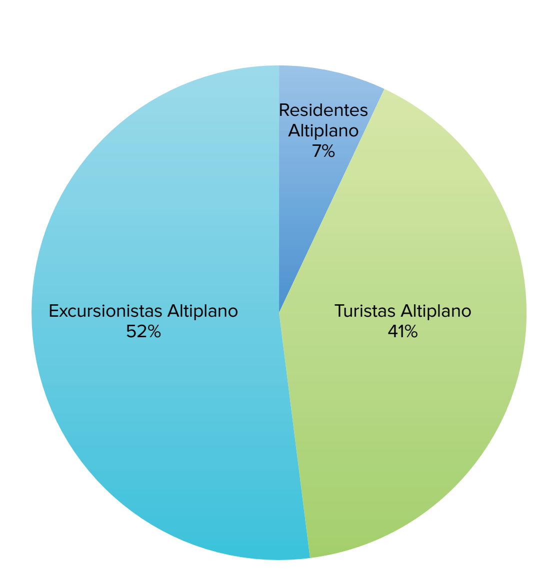


Fig. 5. Tipos de visitante del Museo de Galera.

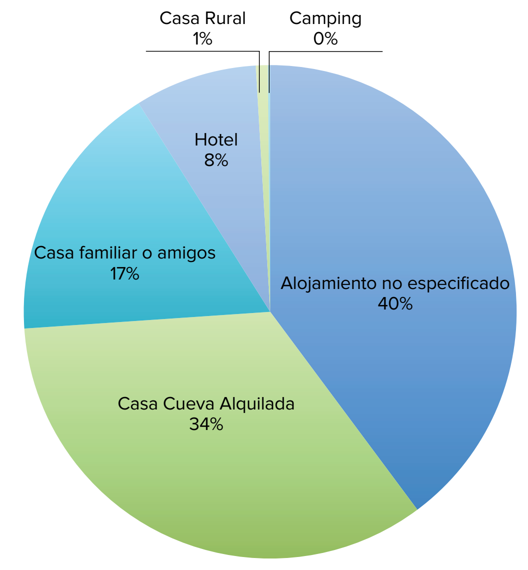


Fig. 6. Tipos de alojamiento usados por los visitantes del Museo de Galera.

comarca de Huéscar. Si se tiene en cuenta que el gasto medio por turista y día en la provincia de Granada es de 57,72 €[1], el impacto económico de esta dualidad alojamiento rural+patrimonio arqueológico es muy elevado (figs. 5 y 6).

Aparte de los alojamientos turísticos, desde el año 2002, se comienza a desarrollar el turismo residencial en la zona. Estos nuevos habitantes proceden, en mayor número, de allí y, entre los motivos que enumeran para elegir la zona se incluye el patrimonio cultural. En Galera, el 20 % de censados procede de Reino Unido y, de todo el altiplano granadino (comarcas de Baza y Huéscar), los establecidos en Galera tienen claramente un nivel cultural y económico más alto.



Fig. 7. Fabricación de una réplica de cerámica argárica.

El desarrollo en los usos del patrimonio arqueológico de Galera ha favorecido la aparición de empresas ligadas al patrimonio como son un taller de reproducciones arqueológicas de cerámica o una empresa de actividades pedagógicas basadas en el patrimonio (fig. 7).

El desarrollo del patrimonio arqueológico ha servido también para afianzar y dar forma a un fuerte **sentimiento de identidad** de los habitantes de Galera. El Museo, como centro donde se explica y recopila toda la información y materiales de los distintos yacimientos arqueológicos, y se recogen distintas actividades etnológicas, se ha convertido en un referente de lo «galerino», elevando el nivel de autoestima de la población al verse reflejada en las salas de un Museo que es visitado frecuentemente por gente venida de otros sitios. Desde 2004, con la apertura de la sección etnográfica, un amplio sector de la población se ha sentido más identificado con el Museo al ver reflejados en sus salas sus trabajos o formas de vida pasados.

La presencia permanente de la arqueología en Galera se refleja en los nombres de algunas empresas o en productos como pueden ser los vinos que añaden la componente histórica como valor añadido de sus productos.

En una encuesta sobre expectativas de futuro, percepción del entorno y cultura emprendedora en jóvenes estudiantes de secundaria de la comarca de Huéscar (García-Arias, 2012), a la pregunta «¿Te sientes orgulloso de tu pueblo?» solo los encuestados de Galera y Orce declararon al 100 % sentirse orgullosos de su pueblo. Justamente Galera y Orce, son los municipios donde el desarrollo de la arqueología ha tenido un papel relevante, por lo que

1 Dato obtenido del Instituto de Cartografía y Estadística de Andalucía.

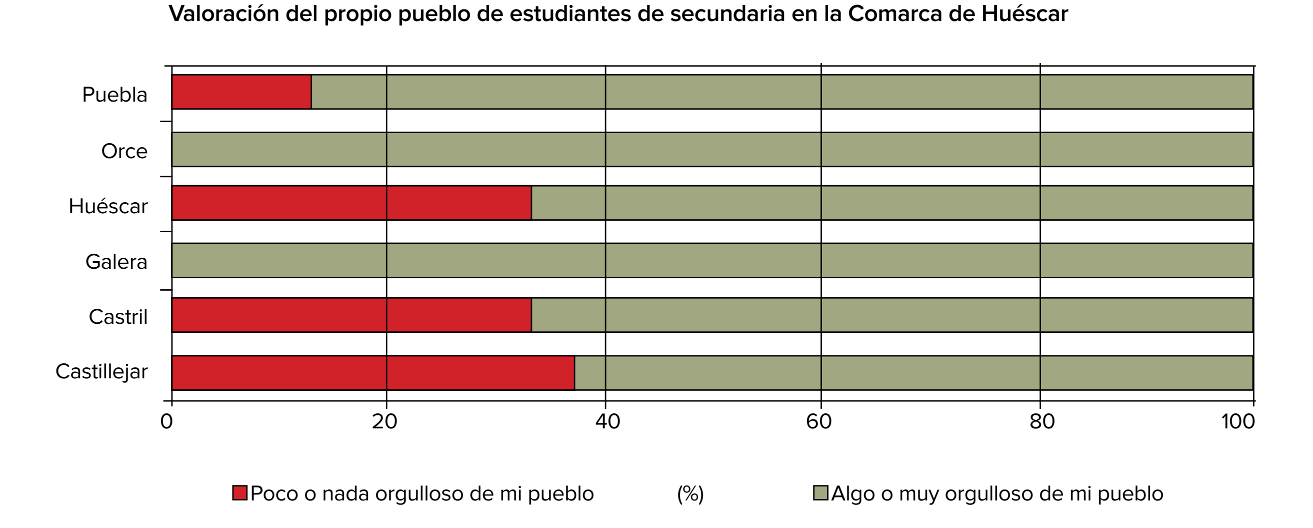


Fig. 8. Encuesta a estudiantes de educación secundaria de la comarca de Huéscar.

podemos afirmar que el patrimonio arqueológico tiene capacidad para fijar población en entornos rurales y mejora la percepción que sus habitantes tienen del mismo (fig. 8).

Bibliografía

Cabré, J., y Motos, F. (1920): *La Necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, Provincia de Granada)*. J.S.E.A, 25, Madrid.

Contreras, F.; Rodríguez-Ariza, M.ª O.; Cámara, J. A., y Moreno, A. (1997): *Hace 4000 años... Vida y muerte en dos poblados de la Alta Andalucía. Catálogo de la exposición*. Granada: Junta de Andalucía, Fundación Caja de Granada.

García-Arias, M. A. (2012) *Encuesta sobre expectativas de futuro, percepción del entorno y cultura emprendedora*. Programa Oficial de Postgrado en Desarrollo Rural. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Molina, F.; Aguayo, P.; Fresneda, E., y Contreras, F. (1986): «Nuevas investigaciones en yacimientos de la edad del Bronce de Granada», *Homenaje a Luis Siret (1934-1984)*. Sevilla, pp. 353-360.

Molina, F.; Rodríguez-Ariza, M.ª O.; Haro, M.; Afonso, J., y Navas, E. (2004): «Actuaciones Arqueológicas en el yacimiento de Castellón Alto (Galera, Granada). Campaña de 2001», *Anuario Arqueológico de Andalucía,* 2001, III-1, pp. 435-443.

Moreno, M. A., y Haro, M. (2008): «Castellón Alto (Galera, Granada). Puesta en valor de un yacimiento argárico», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 18, pp. 371-395.

Rodríguez-Ariza, M.ª O. (2014): *La Necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*. Textos CAAI 6, Jaén: Publicaciones de la Universidad de Jaén.

Rodríguez-Ariza, M.ª O.; Fresneda, E.; Montero, M., y Molina, F. (2000): «Conservación y puesta en valor del yacimiento argárico de Castellón Alto (Galera, Granada)», *Trabajos de Prehistoria* 57-2, pp. 119-132.

Rodríguez-Ariza, M.ª O.; Gómez Cabeza, F., y Montes Moya, E. (2008): «El Túmulo 20 de la Necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, Granada)», *Trabajos de Prehistoria,* 65-1, pp. 65-78.

Rodríguez-Ariza, M.ª O., y Guillén Ruíz, J. M. (2007): *Museo de Galera. Guía Oficial*. Granada: Diputación de Granada.

La huella del visitante en el Museo de Antigüedades de Mérida: el libro de firmas (1930-1937)

The trace of the visitor in the Museo de Antigüedades de Mérida: the guestbook (1930-1937)

Carlos J. Morán Sánchez (carmoran@iam.csic.es)
Instituto de Arqueología, Mérida (CSIC-Junta de Extremadura)

Resumen: José Ramón Mélida y Maximiliano Macías inician a comienzos del siglo XX una reorganización del «Museo de Antigüedades de Mérida» que va a culminar entre 1929 y 1930 con un mayor espacio expositivo y un nuevo discurso museográfico. Como un elemento más de difusión, se incluye un «libro de firmas» para que todas aquellas personas que entren al Museo puedan, si lo desean, dejar constancia de su visita. Emprendemos aquí el estudio de este soporte para discernir, entre otros aspectos, cuáles son los elementos expositivos que más llaman la atención de los visitantes o el modo en que el conocimiento del yacimiento de procedencia de las piezas influye –o no– en las opiniones. Pretendemos obtener, en suma, una radiografía de la sociedad a través de este elemento de estudio en el que plasman sus opiniones y rúbricas, sin distinción, personas de todos los estratos sociales y culturales de ese momento.

Palabras clave: Historiografía. Arqueología. Impacto social. Turismo.

Abstract: José Ramón Mélida and Maximiliano Macías start, at the beginning of the 20th century, a reorganization of the «Museo de Antigüedades de Mérida» (Antiquities Museum of Merida), that finalizes between 1929 and 1930 with a larger exhibition space and a new museum narrative. As a new promotion tool a «guestbook» is included, so all the people who enter in the museum can leave proof of their visit, if they wish. Here we start the study of this object, in order to understand, among other aspects, which are the exhibition elements that most draw the attention of the visitors, or the way in which the knowledge of the site of origin of the pieces influences – or not – the opinions. We aim to obtain, in summary, a radiography of the society through this element of study, in which people from all the social and cultural classes of that moment, without distinction, reflect their opinions and signatures.

Keywords: Historiography. Archaeology. Social Impact. Tourism.

Introducción

En 1910 comienza en Mérida el desarrollo de un proyecto arqueológico que podemos considerar global porque, con la arqueología como base, contempla también aspectos como la difusión, la reconstitución o la promoción turística. Otro de los factores de globalidad destacados es que, aunque integra como elementos principales el teatro y el anfiteatro, abarca la totalidad de lo que hoy se considera el yacimiento emeritense (Morán, 2016).

José Ramón Mélida y Maximiliano Macías, promotores de este proyecto, inician, entre sus actuaciones, la reorganización total del Museo de Antigüedades de Mérida.

Este Museo estaba constituido por una colección de magníficas piezas que habían sido recogidas a lo largo de los años y procedían de distintos hallazgos fortuitos en la ciudad. La colección se situaba, desde mediados del siglo XIX, en un pequeño local de condiciones poco adecuadas para albergar una instalación de estas características. Poco antes del comienzo de las excavaciones sistemáticas en la ciudad, que se emprenden en 1910, Maximiliano Macías realiza el primer inventario del Museo, hasta ese momento inexistente. A partir de los años siguientes, se añadirían a esta colección las nuevas piezas procedentes de las excavaciones que se estaban llevando a cabo. Asimismo, tras muchas gestiones que se prolongan a lo largo de los años, Mélida y Macías consiguen un mayor espacio expositivo para el Museo (Caballero, 2008: 382-389), lo que les permite reorganizar la colección y elaborar un discurso museográfico con cierta coherencia que culminan alrededor de 1930 (Álvarez, y Nogales, 1988: 25-32).

Dentro de las acciones de divulgación que los arqueólogos están llevando a cabo en todo el yacimiento, se incluye en el contexto del Museo un «libro de firmas» para que todas aquellas personas que lo deseen puedan dejar constancia de su visita. En Mérida, los arqueólogos se servirán este soporte como modo de conocer la opinión pública sobre el yacimiento o la colección del Museo, así como elemento de cortesía hacia el visitante.

Probablemente los primeros libros de firmas que se conocen en España en relación a elementos patrimoniales son los que se sitúan en la Alhambra de Granada a partir de 1829 (Alcaraz, 2009). A lo largo del tiempo alcanzarán gran popularidad y se instalarán en otros yacimientos como Carmona (Rodríguez *et alii,* 2015) o Numancia (Apráiz, 1967), por mencionar algunos ejemplos. Estos elementos, sin embargo, apenas han sido tenidos en cuenta como instrumentos de estudio, a pesar de la riqueza de datos que aportan y de que resultan una herramienta de gran utilidad que ofrece referencias de interés sobre la sociedad en la que se inscriben.

Es en fechas recientes cuando algunos estudios comienzan a tomar interés por estos soportes, ya sea de manera directa (Alcaraz, *op. cit.*; Ayán, 2015; Rodríguez *et alii*, *op. cit.*), o de forma transversal (Morán, *op. cit.*; Sanz, 2016: 157-165).

El libro de firmas del Museo Arqueológico de Mérida

El primer libro de firmas[1] que se conserva actualmente en Mérida se ubicaba en el teatro y la fecha inicial a que hace referencia es de marzo de 1930 (Morán, *op. cit.*: 367-372). Es seguro, no obstante, que existió un libro anterior, tal como podía deducirse de un testimonio de prensa del año 1925[2]. La buena acogida de estos primeros libros de firmas instalados en el contexto del teatro debió estimular a los arqueólogos para decidir instalar otro libro en el Museo.

De este modo, el libro de firmas que nos ocupa, ubicado en el Museo Arqueológico, tiene como fecha más reciente, en su primera hoja, el 5 de octubre de 1930. Este momento coincidiría plenamente con el final de la reforma y reorganización del Museo a que hemos hecho referencia anteriormente. La colocación del libro de visitas, por tanto, habría significado el inicio de esta nueva etapa en la que el Museo, renovado, se abre a los visitantes, cada vez más numerosos, del yacimiento emeritense.

El libro tiene un formato apaisado de 41,5 x 28,5 cm y un número total de 364 páginas. Contiene un número aproximado de firmas que ronda en torno a las 10 000, teniendo en cuenta que cada página ofrece cabida a una media de treinta rúbricas (fig. 1).

El libro se completa en septiembre de 1936, llegando a su última hoja, aunque se han podido identificar otras rúbricas que, realizadas en hojas abiertas al azar, se sitúan en momentos posteriores correspondientes a los años 1937, 1938 y 1939. Este dato nos lleva a pensar que el libro permaneció en el Museo durante este tiempo sin que fuera reemplazado. Así, solo algunos visitantes aislados firmarían en huecos al azar durante estos años.

Durante el transcurso de nuestra investigación pudimos constatar, además, la existencia de otros libros de firmas posteriores[3]; el más cercano en el tiempo al que ahora estudiamos comienza en 1941. De este modo, podemos suponer que existe un periodo, entre 1936 y 1941, en el que este libro de firmas del Museo permanece agotado y no es reemplazado, pero continúa expuesto a la vista, al menos hasta el momento de su última firma aislada de 1939.



Fig. 1. Portada del libro de firmas del Museo. Archivo del Museo Nacional de Arte Romano.

[1] Denominaremos a estos libros indistintamente libros de firmas o libros de visitas, pues ambas acepciones tienen el mismo significado.

[2] Margarita Astray firma un artículo en *ABC* en el que habla del libro de firmas que ha visto en el teatro de Mérida (Astray, 1925: 10-11).

[3] Estos libros de firmas permanecían prácticamente desconocidos en el archivo del Museo Nacional de Arte Romano. Aprovechamos la ocasión para agradecer a Javier Alonso, anterior bibliotecario de esa institución, las facilidades para poder acceder a ellos.

La huella del visitante

Siguiendo el trabajo emprendido con los libros de firmas del teatro y el anfiteatro de este periodo (1930-1937), nos propusimos realizar el estudio del libro del Museo de una manera vertical. De este modo, consideramos que todas las firmas poseen el mismo valor como representantes de la voluntad de un individuo de dejar constancia personal de su presencia en el Museo. Así, aunque el número de firmas no se corresponde con el de visitantes, pues la firma es algo voluntario, su estudio sí puede aportar datos relevantes sobre la dinámica de las visitas.

Los datos aportados por las rúbricas son variables y ofrecen distintos niveles de información en función de distintos factores tales como la legibilidad de la firma, la constancia de nombre completo y apellidos, la expresión del lugar de procedencia, la fecha, etc. El número más abundante de firmas es el que expresa solo el nombre y apellidos del visitante, aunque también son numerosas las que contienen la fecha de la visita o el lugar de procedencia. Una mención especial merecen los testimonios que aportan comentarios personales, algunos de ellos con indudable valor para conocer la opinión sobre el Museo o, incluso, otros datos de interés.



Fig. 2. Estrella Canónico y su firma en la página 109 del libro de firmas.

Uno de los aspectos que puede ser analizado con mayor facilidad es la diversa procedencia de las visitas. La presencia local es fácilmente rastreable a través de apellidos o de personajes locales, conocidos en la época por distintos motivos. Valga como ejemplo el caso de Estrella Canónico, integrante de una conocida familia emeritense y popular por ser «Miss Mérida 1932» (Barrera, 2006: 34-35), cuya firma se repite hasta tres veces en el libro del Museo. Otras firmas locales son reconocibles bien porque indican su condición de emeritenses, bien porque sus nombres están ligados a distintos tipos de actividades locales: corporación municipal, comerciantes, médicos, empresarios, etc. Suele ser bastante frecuente también la posibilidad de identificar firmas locales cuando existe una repetición muy acusada de la misma firma en fechas dispares y a lo largo de varios años (fig. 2).

El segundo grupo de visitantes, de procedencia nacional, refleja las firmas de diversas personas procedentes de prácticamente todo el territorio español. Así, aunque existe un grupo bastante numeroso

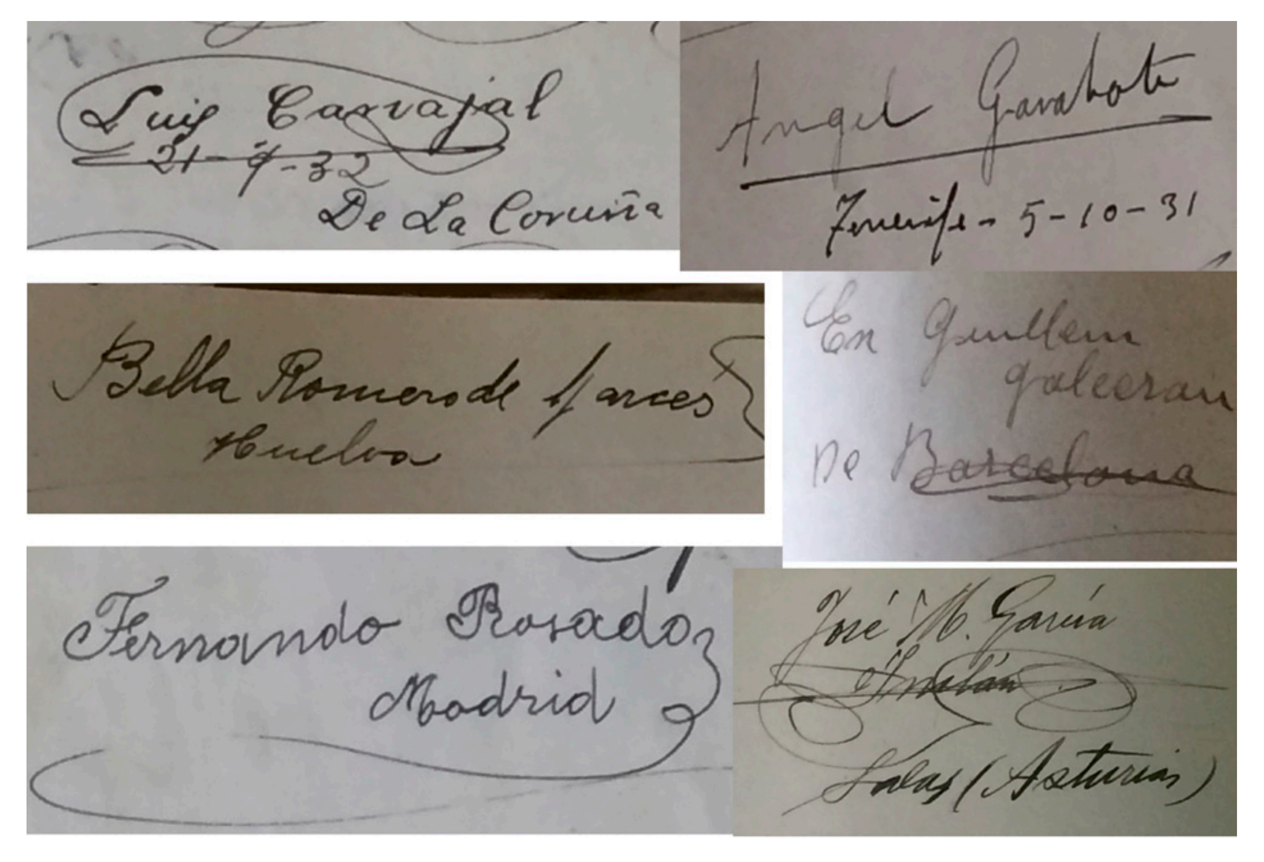


Fig. 3. Grupo de firmas de procedencia nacional.

de procedencias de Extremadura, las visitas nacionales se desplazan desde todos los puntos no solo de la península, sino también de los archipiélagos canario y balear (fig. 3).

La presencia internacional en el Museo es verdaderamente notable. Hay que tener en cuenta que los medios de transporte, en este momento, están en pleno proceso de desarrollo. Las primeras líneas regulares de autobuses comienzan a consolidarse, a pesar de que las carreteras son aún muy deficientes. El ferrocarril, establecido desde hacía ya algunos años, constituía el medio de transporte más popular y eficaz. La inauguración, en 1933, del aeropuerto Madrid-Barajas, vendría a facilitar los recorridos internacionales y el flujo de viajeros (Fernández, 2005: 140-144). A pesar de todo ello, los viajes seguían suponiendo, y en mayor medida a nivel internacional, una importante inversión de tiempo y dinero. De este modo, las numerosas firmas internacionales tienen una presencia mayoritaria de visitantes portugueses, en relación directa con la proximidad geográfica. La importante presencia de países tan distantes como Estados Unidos o Japón ha de entenderse, por tanto, dentro de una dinámica que no es casual y que supone una preparación previa del viaje y de los puntos a visitar dentro de nuestro país. Por tanto, la visita internacional debe enmarcarse dentro de un momento de consolidación de Mérida, dentro de las rutas turísticas, como destino de interés (fig. 4).

No faltan tampoco las firmas de profesionales de la historia y la arqueología que visitan el Museo de forma programada para conocer la colección. El hispanista Pierre Paris

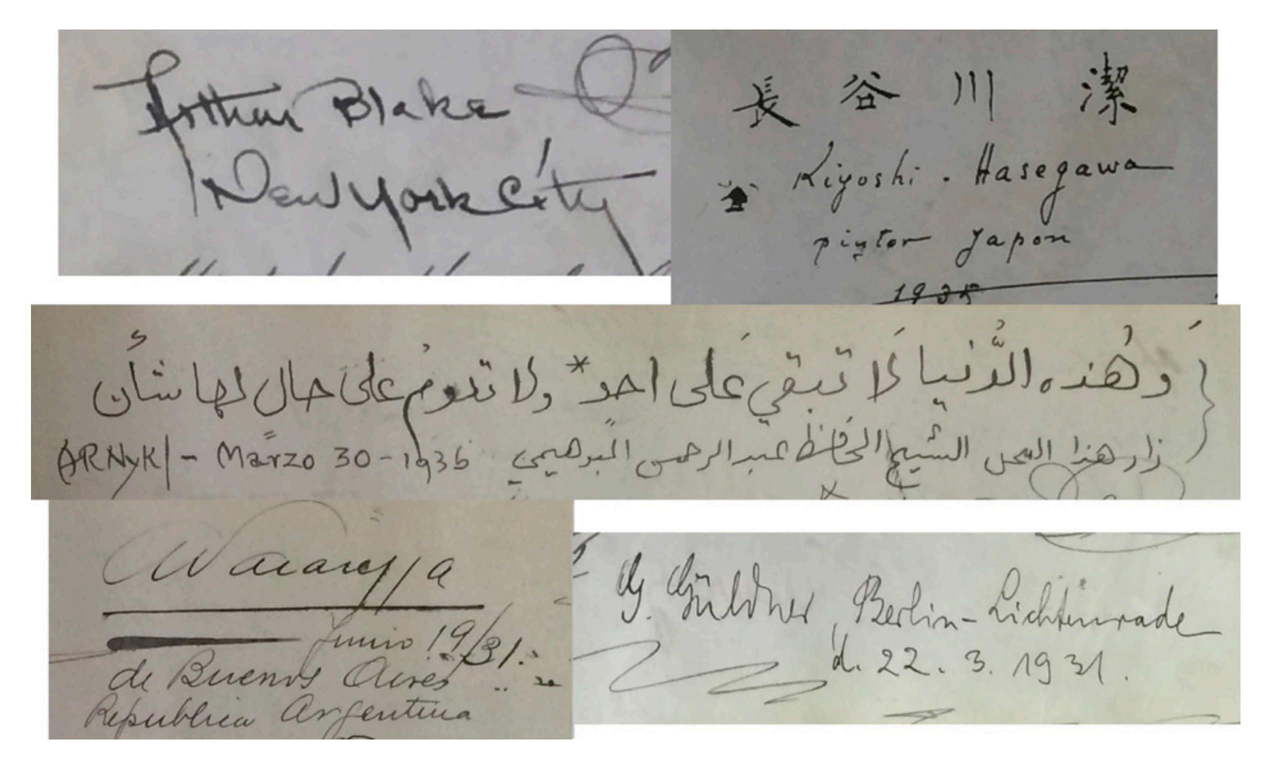


Fig. 4. Diversas firmas internacionales.

había dedicado atención al yacimiento emeritense en algunos de sus estudios (Paris, 1913: 142-145 y 1914) tras sus primeras visitas a la ciudad, que tuvieron lugar al poco tiempo de emprenderse las excavaciones arqueológicas. En su obra *Promenades archéologiques* hace una valoración poco halagüeña de la colección del Museo, tildando las esculturas de «decadentes», con excepción de la de *Ceres*. Sus comentarios reflejan también la penosa situación del Museo antes de su remodelación, describiéndolo como «un magasin poussiérieux et sombre». Su firma en el libro del Museo, en marzo de 1930, ha de entenderse en el marco de las frecuentes visitas que el arqueólogo realizó mientras llevaba a cabo la fundación y puesta en marcha de la Casa de Velázquez, en Madrid, institución que abrió sus puertas en 1928 y de la que fue el primer director (Mora, 2004: 27-42). Aunque no lo refleja en el libro de firmas, estamos convencidos de que la impresión del francés sobre el Museo cambió en gran medida, desde su primera visita, tras la renovación y ampliación del espacio.

Una de las grandes figuras de la arqueología española, Pere Bosch Gimpera, visita también el yacimiento a comienzos de 1936 y deja su testimonio en el libro de firmas. Las rúbricas de estos profesionales de la ciencia arqueológica indican un interés por Mérida que ya es entendida, en este momento, como conjunto monumental, pues las firmas de muchos de estos personajes se repiten en el libro del Museo y el del teatro (fig. 5).

Esta conexión que existe entre los elementos patrimoniales de Mérida se puede rastrear en los libros de visitas de ambos espacios –Museo y teatro– no solo a través de la repetición de las firmas en las mismas fechas, sino también cuando el cruce de datos entre los libros permite matizar o incluso desvelar episodios históricos relacionados con los restos arqueológicos.



Fig. 5. Rúbricas de distintos profesionales de la historia y la arqueología.

De este modo, a comienzos de 1934 se produce una visita a Mérida desde la Universidad Central de Madrid que es promovida por Elías Tormo, profesor de la misma y gran admirador de la ciudad y de la labor emprendida por Mélida (Morán, *op. cit.*: 356). Este grupo viaja a Mérida con la intención de homenajear a José Ramón Mélida, fallecido un par de meses antes, depositando una corona de laurel en el teatro romano. De este momento existen algunos documentos gráficos que lo atestiguan (Gómez-Barrera, 2012: 127-128). Sin embargo, los universitarios no solo visitaron el teatro, sino que dejaron constancia de su visita al Museo en el libro de firmas, donde además especifican el objeto principal de su viaje. Entre estas rúbricas, se pueden distinguir, por ejemplo, las del propio Elías Tormo o la de Francisca Ruiz Pedroviejo[4] (fig. 6).

El cruce de datos entre el libro del Museo y los del teatro y anfiteatro nos permitió también conocer la identidad de un visitante cuya firma fue objeto de *damnatio memoriae* en el libro del teatro, dentro del contexto de la Guerra Civil española. Esta rúbrica en el libro del teatro quedó tachada en un momento posterior, ya en pleno conflicto bélico, pues se le reprochan al personaje, oculto bajo la tinta, los bombardeos republicanos sobre la ciudad y

4 Francisca Ruíz Pedroviejo llegaría a ser directora del Museo Arqueológico de Málaga y del Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid. Apuntes biográficos en Gómez-Barrera, *op. cit*.



Fig. 6. Arriba, fotografía del homenaje a Mélida en el teatro romano, poco tiempo después de su fallecimiento (Gómez-Barrera, *op. cit.*: 127). Abajo, las firmas del grupo en el libro de firmas del Museo.

se le insulta llamándole «perro socialista» (Morán, *op. cit.*: 491-492). Era fácilmente deducible que esta firma, tachada, debió pertenecer a un personaje destacado, probablemente político, en función de los insultos y reproches. Así, al rastrear las firmas de la misma fecha en el libro del Museo pudimos constatar que el personaje objeto de oprobio era el ministro republicano Fernando de los Ríos. Su visita, en junio de 1932, estuvo motivada por la inauguración del Parador de Turismo, del que había sido un gran impulsor. La comparación entre la grafía que podía observarse bajo la mancha de tinta con su firma en el libro del Museo, así como la coincidencia de fechas, no dejaban lugar a dudas sobre la identidad del ministro. Los libros de firmas son testigos, por tanto, de uno de los momentos más tristes de la historia de España, y de cómo el rencor provoca que uno de los personajes clave para la difusión del yacimiento

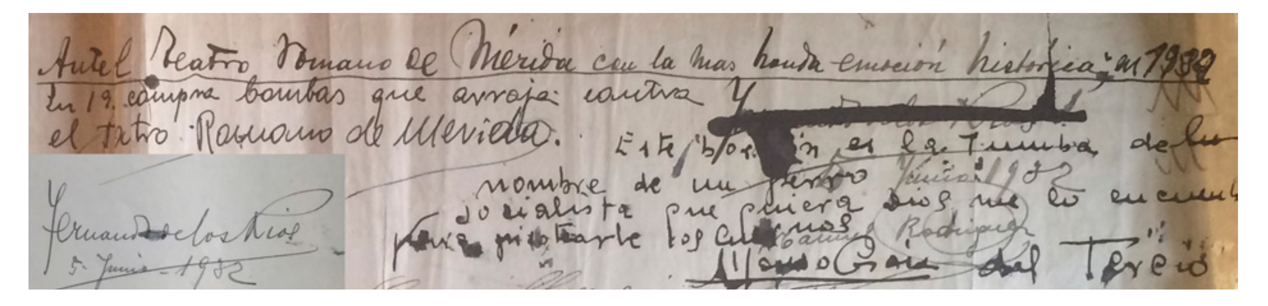


Fig. 7. *Damnatio Memoriae* en el libro de firmas del teatro, donde se tacha una firma que se corresponde con Fernando de los Ríos, tal como puede comprobarse al comparar los rasgos con la firma conservada en el libro de firmas del Museo de la misma fecha (recuadro abajo a la izquierda).

emeritense, con actuaciones como la estimulación de la puesta en escena de *Medea* o la creación del Parador de Turismo, resulte injustamente denostado (fig. 7).

Las acciones de difusión que los arqueólogos realizaron de forma paralela a las intervenciones arqueológicas habían tenido una gran repercusión social en el conocimiento de la importancia arqueológica de Mérida. Estas acciones, entre las que se encuentra, como hemos indicado, la colocación de libros de firmas en los dos principales puntos de afluencia de visitantes, provocaron una onda expansiva que propició apoyos para la promoción turística de la ciudad. Ya hemos señalado que el ministro republicano Fernando de los Ríos juega un papel importante; no cabe duda de que tanto la recuperación del teatro como escenario como la creación de infraestructura turística de calidad, con el Parador de Turismo, son revulsivos que atraen cada vez más visitantes. En el libro de firmas se puede apreciar este aumento paulatino de turismo en la ciudad que no se limita a viajes particulares o circunstanciales, sino que cada vez son más numerosos los grupos organizados, bien sea de centros educativos, bien de asociaciones culturales, lúdicas o de grupos turísticos organizados por agencias de viajes. Por otra parte, la presencia de agentes turísticos profesionales o de medios de comunicación entre los firmantes en el libro nos permite entender un proceso de retroalimentación del turismo a través del testimonio de estos visitantes.

En este contexto puede enmarcarse la visita de José Villalba, miembro del Patronato Nacional de Turismo, a finales de abril de 1933. El motivo principal de este viaje habría sido la preparación del estreno de *Medea* en el teatro romano, evento en el que colaboró su organismo (Morán, *op. cit.*: 463-464). La repercusión social y el impacto que sobre la afluencia de visitantes tiene la representación teatral se refleja también en el libro de visitas del Museo, que verá aumentado el tránsito de personas en esta fecha. Algunos de los visitantes, incluso, reflejan la circunstancia del viaje en sus comentarios (fig. 8).

Como hemos señalado, la estimulación del turismo provoca que, cada vez con más intensidad, el yacimiento emeritense sea visitado por grupos organizados. Los grupos más numerosos de visitantes proceden de centros educativos, principalmente universitarios. También son abundantes los centros de primera enseñanza, de procedencia comarcal, que se desplazan a la ciudad para que los escolares conozcan de primera mano el patrimonio arqueológico emeritense. Estas visitas nos acercan a la labor didáctica de estos centros

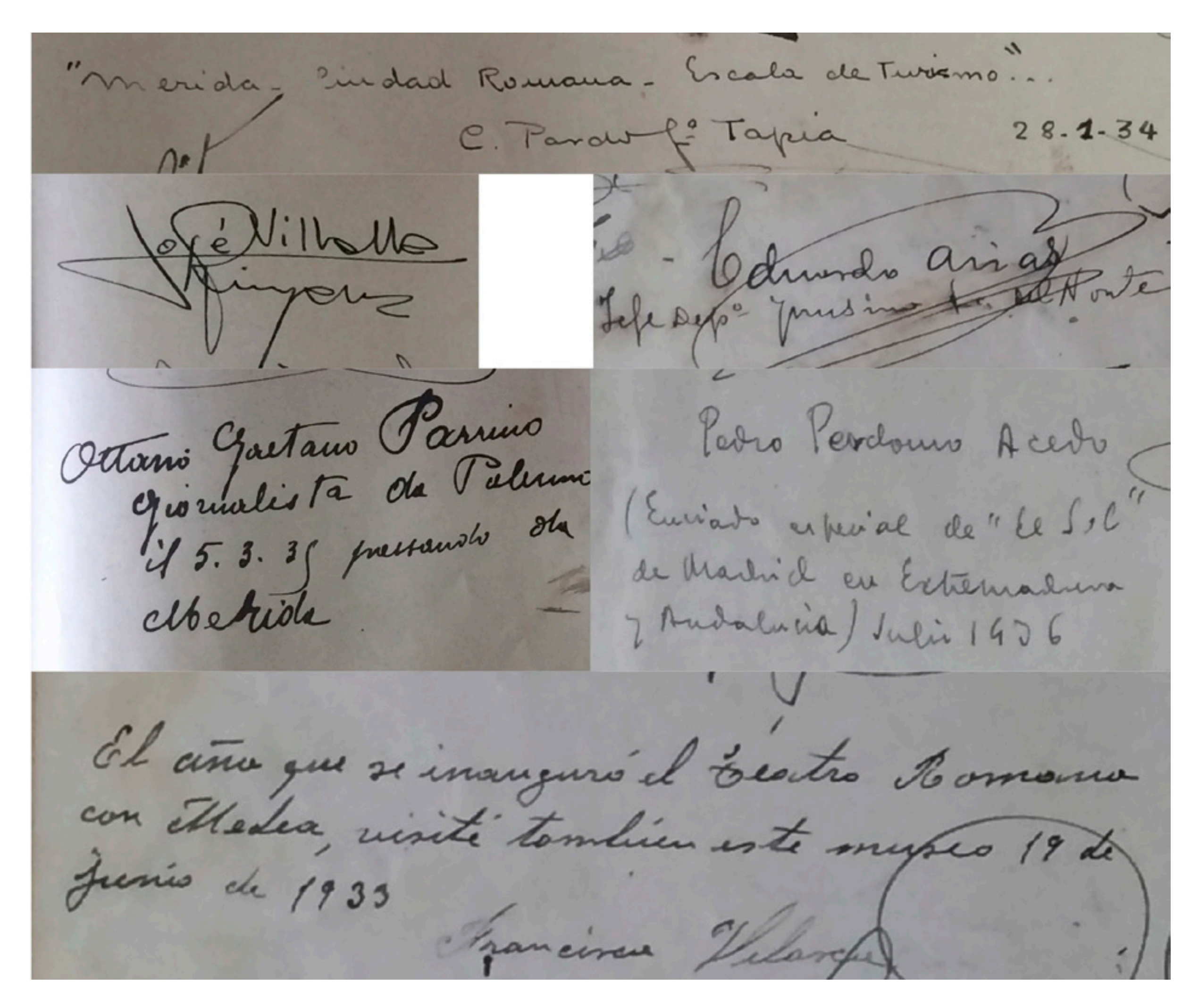
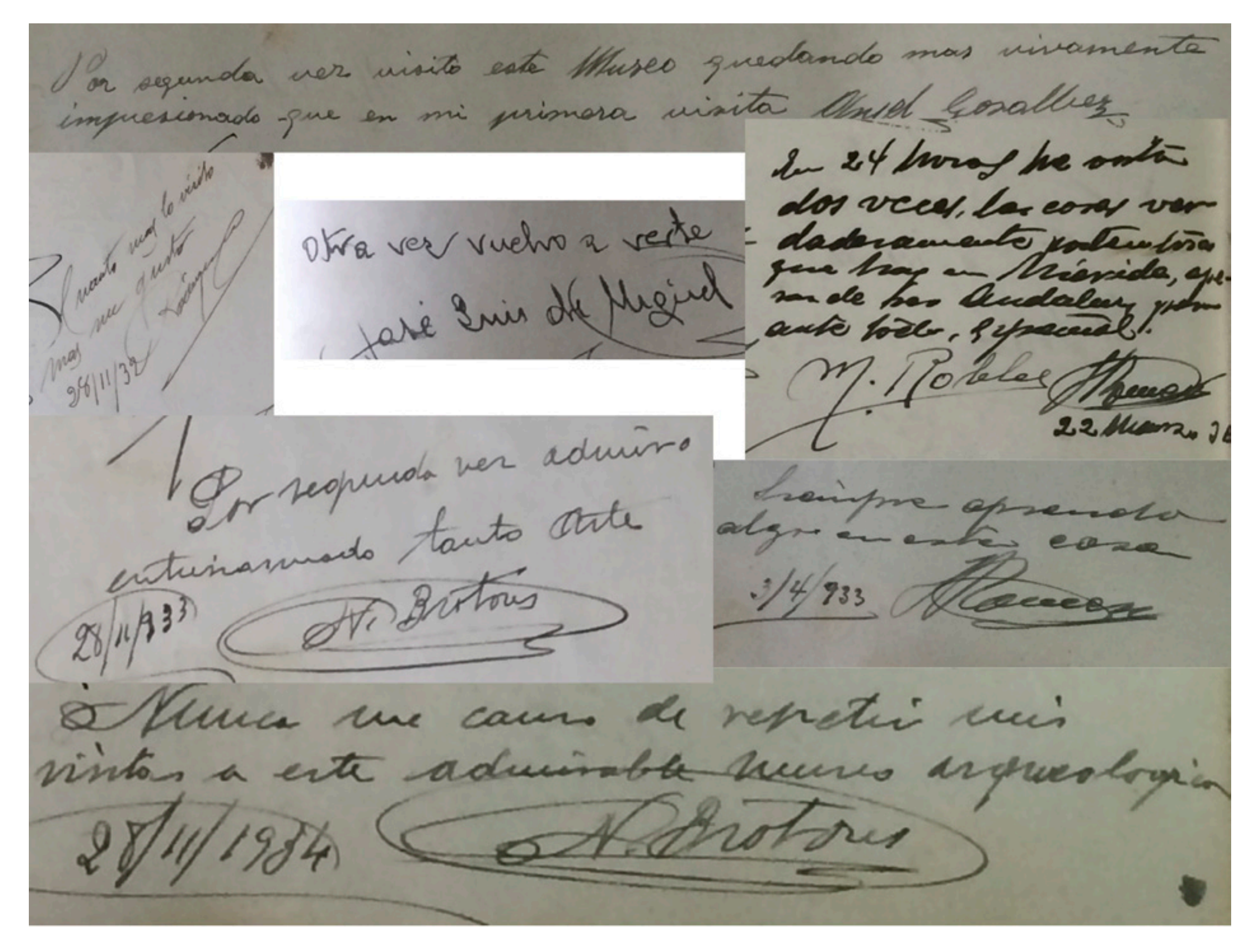


Fig. 8. Distintas firmas relacionadas con la promoción turística de la ciudad. De arriba abajo y de izquierda a derecha: reivindicación de la ciudad como escala turística; José Villalba, delegado del Patronato Nacional de Turismo; Eduardo Arias, jefe del departamento de turismo de la Compañía de Ferrocarriles del Norte; Ottavio Gaetano, periodista italiano; Pedro Perdomo, enviado especial del diario *El Sol* y testimonio de visita relacionado con la puesta en escena de *Medea.*

educativos, que programan las excursiones a la ciudad con un carácter cultural y pedagógico. Esta labor formativa, iniciada y alentada por los arqueólogos desde el comienzo de su proyecto global, resulta indispensable para que el conocimiento sobre los restos arqueológicos de la ciudad sea transmitido entre las generaciones. El impacto de la visita condicionaría la revisita futura de los escolares, ya convertidos en adultos, y la transmisión de su percepción del yacimiento a terceros podría generar expectativas de nuevos visitantes. José Ramón Mélida y Maximiliano Macías son conscientes, desde el comienzo de las intervenciones, de la importancia de explicar y dar a conocer el yacimiento a todos los niveles. En esta línea de trabajo, programaron conferencias en el teatro y visitas guiadas por las excavaciones y por el Museo tanto a personalidades de reconocido prestigio como a estudiantes de diversos niveles y público en general (Morán, *op. cit.*: 153-155).

La reorganización del Museo obtiene también sus frutos y puede rastrearse, a través de los testimonios, la repetición de la visita o la intención de repetirla. Este aspecto constituye,


Por segunda vez visito este Museo quedando mas vivamente impresionado que en mi primera visita

Cuanto mas lo visito mas me gusta

Otra vez vuelvo a verte
José Luis de Miguel

En 24 horas he visto dos veces las cosas verdaderamente portentosas que hay en Mérida

M. Robles

Por segunda vez admiro entusiasmado tanto Arte
28/11/933 N. Brotons

Siempre aprendo algo en esta casa
3/4/933

Nunca me canso de repetir mis visitas a este admirable Museo arqueológico
28/11/1934 N. Brotons

Fig. 9. Distintas firmas de personas que repiten la visita o tienen intención de hacerlo.

quizá, uno de los más interesantes, pues demuestra que el Museo está cumpliendo su función didáctica y que la museografía es lo suficientemente atractiva como para despertar el deseo de volver a contemplarlo (fig. 9).

Intencionadamente hemos querido dejar para el final el tratamiento de la presencia de personalidades destacadas de diversos ámbitos de la vida cultural, social y política a nivel nacional e internacional. Ricardo de Apráiz, haciendo un análisis pionero de los libros de visitas de Numancia, consideró que tener en cuenta todas las firmas sería «poco atractivo e ineficaz» y se limita a prestar atención a las firmas de personalidades de preeminencia social (Apráiz, *op. cit.*: 235). Nuestro objetivo de análisis completo, como ya apuntábamos, nos lleva a considerar cada rúbrica como un elemento informativo con importancia propia, al margen de la identidad del firmante. En este sentido, seguramente habría resultado muy sencillo realizar una selección de firmas de personalidades, pero la información obtenida habría sido, indudablemente, sesgada y no habría aportado el carácter de barómetro social que puede ofrecer un estudio global de todos los segmentos sociales a través de su presencia en los libros.

No obstante, en el segundo nivel de información, no cabe duda de que conocer la identidad del firmante ofrece una mayor información biográfica que también aporta datos

de interés dentro del estudio global. Así, la afluencia bastante numerosa de personalidades conocidas de distintos ámbitos permite reafirmar la idea de que, en este momento, Mérida comienza a ser considerada dentro de las rutas turísticas como una escala de interés que atrae al turismo a todos los niveles. Por otra parte, el Museo se ha convertido en un punto de visita obligado dentro del conjunto arqueológico. Así, además de las firmas de personajes destacados y conocidos que ya hemos mencionado anteriormente dentro de otros contextos, como el político Fernando de los Ríos o los arqueólogos Pierre Paris y P. Bosch Gimpera, cabe mencionar la importante presencia de personajes destacados, como el físico e ingeniero Esteban Terradas; el premio Nobel Severo Ochoa de Albornoz; Adelardo Covarsí, pintor extremeño, o el poeta Jesús Delgado Valhondo, por citar algunos ejemplos.

Entre el elenco de personalidades conocidas podríamos incluir el nombre de la actriz sueca Greta Garbo, si no fuera porque es una firma claramente falsa. Efectivamente, la rúbrica no se corresponde con la de la estrella del cine, pero se repite tanto en este libro de firmas como en el del teatro, con pocos meses de distancia entre ambas, en el año 1934. El hecho de que tampoco estas firmas falsas coincidan entre sí grafológicamente nos inspira la idea de trascender el hecho anecdótico para reflexionar sobre la pasión que esta actriz, convertida en mito, despertaba entre el público de todos los estratos sociales. Un prestigio mítico que probablemente incitó a los / las firmantes-falseadores a intentar dejar constancia de la importancia del Museo y del teatro a través de una de las firmas internacionales

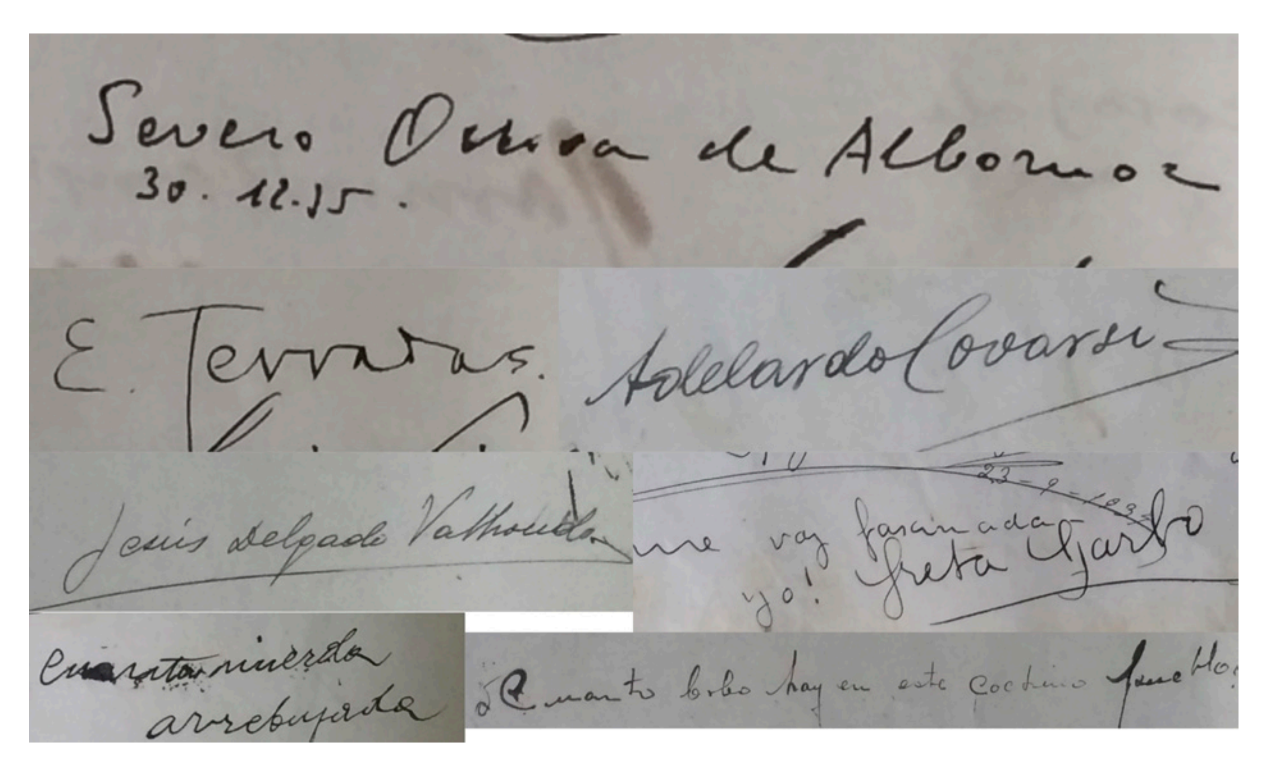


Fig. 10. Muestra de la heterogeneidad en el libro de firmas: personajes conocidos, suplantación de identidad para reforzar la importancia del museo (Greta Garbo) y opiniones despreciativas.

más conocidas[5]. No en vano, el nombre de la diva ha sido utilizado frecuentemente como prototipo de la celebridad[6] y objeto de tema literario ya en su propia época. Este testimonio, que podría ser el exponente de un deseo personal de ensalzar el yacimiento con la supuesta visita de esta actriz, se contrapone con otros testimonios que lo desprecian deliberadamente en sus comentarios. Es una prueba más del carácter abierto y no selectivo de estos libros de firmas en los que cualquier visitante, sin excepción, puede dejar su comentario y que, por lo tanto, convierte a estos documentos en un verdadero espejo de la sociedad (fig. 10).

A modo de reflexión: leyendo entre firmas

El estudio del libro de firmas del Museo está en estrecha relación con el que ya habíamos realizado sobre los libros del teatro y anfiteatro de la misma época (Morán, *op. cit.*: 351-495). El análisis de los libros de firmas, de forma individual, ofrece numerosos datos sobre la dinámica de la visita, la opinión de los viajeros o, incluso, la vida social o política del momento a través de los comentarios. La confrontación entre los distintos libros enriquece aún más esta «radiografía» del impacto social que tienen las actuaciones puestas en marcha por Mélida y Macías. El desarrollo de este proyecto global dibujará las líneas principales de lo que hoy en día es el yacimiento emeritense: los elementos arqueológicos, el Museo y la proyección social y turística del conjunto. Los libros de firmas nos muestran la evolución del conjunto a través de estos años en los que se acrecientan los restos arqueológicos de Mérida y su conocimiento, se planta la semilla del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y se afianza la ciudad como destino turístico de carácter histórico. En el caso del Museo, se hace patente la transformación de una colección de antigüedades en un Museo con un discurso capaz de atraer al visitante y de complementar la visita de los restos arqueológicos de la ciudad. Asistimos, en suma, a través del libro de firmas, al nacimiento de la simiente del futuro Museo Nacional de Arte Romano.

Nos gustaría hacer hincapié en la validez de los libros de visitas como fuente de datos históricos y herramienta de trabajo con alto potencial para extrapolar, de modo general, numerosos aspectos cuantitativos y cualitativos. Estamos convencidos de que los estudios de estos elementos, existentes en muchos referentes patrimoniales de España, pueden arrojar luz, dentro de su contexto, sobre las etapas a las que hagan referencia. Como señalábamos al principio, algunos estudios, con objetivos distintos, ya han comenzado a tener estas herramientas en cuenta (Ayán, *op. cit.*; Rodríguez *et alii*, *op. cit.*; Sanz, *op. cit.*).

En este sentido, el análisis conjunto de libros de firmas coetáneos, procedentes de distintos yacimientos, se revela como una fuente interesante e inexplorada para obtener datos sobre las líneas generales en que se producen las visitas; si existieron –o no- itinerarios turísticos

---

5 Así, en el libro del Museo, el texto que acompaña la firma expone: «me voy fascinada, yo! Greta Garbo». En el libro de firmas del teatro, el texto es aún más expresivo: «A Mérida como recuerdo de su admiradora, Greta Garbo».

6 Como por ejemplo el texto, de 1932, del conocido escritor teatral Antonio Paso titulado *Yo soy la Greta Garbo*: el uso del artículo antes del nombre denota el carácter popular que el autor quiere inferir al personaje, véase Portela, *op. cit.*: 341-342.

ligados al patrimonio histórico-arqueológico o las similitudes y diferencias de las dinámicas entre distintos lugares en el contexto nacional, por citar algunas posibilidades. Establecemos, por tanto, esta línea de trabajo como un proyecto futuro que, estamos convencidos, puede ayudar a entender la evolución de algunos yacimientos arqueológicos en su contexto más inmediato y dentro de la corriente nacional.

Leyendo entre las firmas, en definitiva, recuperamos la memoria de la visita y descubrimos la posibilidad de dialogar frente a frente con los individuos que escribieron, a través de sus rúbricas, la historia del lugar visitado.

Bibliografía

Alcaraz, B. (2009): *El libro de firmas de la Alhambra–El álbum de la Alhambra* [En línea]. Disponible en: <http://brunoalcaraz.blogspot.com.es/2008/08/el-libro-de-firmas-de-la-alhambra-el.html>. [Consulta: 20 de marzo de 2017].

Álvarez Martínez, J. M.ª, y Nogales Basarrate, T. (1988): *150 años en la vida de un museo. Museo de Mérida, 1838-1988*. Mérida.

Apráiz, R. (1967): «Numancia y su museo (apuntes inéditos para una guía anecdótica)», *Celtiberia*, 34, pp. 227-236.

Astray Reguera, M. (1925): «Las Investigaciones arqueológicas. Mérida y sus alrededores, admirable tesoro de arte romano», *ABC*, 12-04-1925, pp. 10-11.

Ayán Vila, X. (2015): *Altamira vista por los españoles*. Madrid.

Barrera Antón, J. L. de la (2006): *Memorias y Olvidos en la Historia de Mérida*. Mérida.

Caballero Rodríguez, J. (2008): *Maximiliano Macías y su tiempo (1867-1934)*. Mérida.

Fernández García, F. (2005): «Grandes infraestructuras de transporte y cambios en el paisaje. El Aeropuerto de Madrid-Barajas», *Ería*, 67, pp. 137-154.

Gómez-Barrera, J. A. (2012): «Apuntes Biográficos. Francisca Ruíz Pedroviejo (1910-1977): Directora de los Museos "Arqueológico de Málaga" y del de "Reproducciones Artísticas de Madrid"», *Revista de Soria,* 79, pp. 119-138.

Mora Rodríguez, G. (2004): «Pierre Paris y el hispanismo arqueológico», *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante): pasado y presente de un enclave ibérico*. Edición de T. Tortosa Rocamora. Madrid.

Morán Sánchez, C. J. (2016): *Memoria arqueológica y social de dos escenarios romanos: el teatro y el anfiteatro de Mérida (1910-1936)*. Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura.

Paris, P. (1913): «L'archéologie en Espagne et en Portugal. Mai 1910-1912», *Bulletin Hispanique*, pp. 117-153.

– (1914): «Promenades archéologiques. Mérida», *Bulletin Hispanique*, pp. 269-306.

Portela Lopa, A. (2014): *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*. Salamanca.

Rodríguez Temiño, I.; Ruíz Cecilia, J. I., y Mínguez García, C. (2015): «Análisis de la visita pública a la Necrópolis Romana de Carmona entre 1885 y 1985», *Archivo Español de Arqueología*, 88, pp. 263-282.

Sanz Vila, C. (2016): «La memoria de los visitantes: una historia del público en el Museo Cerralbo», *Estuco*, 1, pp. 144-174.

Potencialidades estratégicas de la colección del Museo Arqueológico Nacional en el encuadre de las tecnologías emergentes y su aplicación a los modelos de innovación educativa

Strategic potentialities of the Museo Arqueológico Nacional collection within the framework of emerging technologies and its application to models of educational innovation

Gustavo Norberto Duperré[1] (gustavo.duperre@usal.edu.ar)
Dirección General de Cultura y Educación, La Plata (Argentina)[2]
Facultad de Historia, Geografía y Turismo, Buenos Aires (Argentina)[3]

Resumen: El MAN, Museo Arqueológico Nacional de España, es una institución pública, que se afianza en el orden regional y global, por la calidad de su colección y el guión expositivo que organiza su catálogo cronológico-cultural.

La oferta de actividades para sus visitantes y la comunicación de los últimos avances de la arqueología española a nivel internacional, promueven la apertura del Museo a la comunidad y a las universidades.

Esta contribución analiza las variables anteriores, en términos estratégicos de gestión y propone el diseño de una plataforma digital interactiva, que integre las herramientas multimedia del Museo a otros sistemas referenciales de orden patrimonial y tecnológico.

---

1 Argentina, 1965. Historiador de Arte. Docente y Gestor del Patrimonio cultural y artístico. Licenciado en Gestión e Historia de las Artes por la Universidad del Salvador. Profesor en Geografía. Dirección General de Cultura y Educación.
2 Calle 13 e/ 56 y 57, 1900, La Plata. Argentina.
3 USAL. Viamonte 2213, C1056ABI. Buenos Aires, Argentina.

La proyección evaluativa de la propuesta indica como factible, el potenciamiento cualitativo y cuantitativo del Museo Arqueológico Nacional, considerando a las tecnologías emergentes y los modelos de innovación educativa como factores de proyección operativa para el mundo contemporáneo.

Palabras clave: Arqueología. Museografía. Educación. Exposición arqueológica. Arqueología española. Plataforma digital interactiva. Sistemas de información y comunicación. Industrias creativas.

Abstract: The MAN, Museo Arqueológico Nacional of Spain is a public institution, which is consolidated in the regional and global order, for the quality of its Collection and the exhibition script that organizes its chronological-cultural Catalog.

The offer of activities for its visitors and the communication of the latest advances in Spanish archeology at the international level, promote the opening of the Museum to the community and universities.

This contribution analyzes the above variables, in strategic management terms and proposes the design of an interactive digital platform, that integrates the multimedia tools of the museum with other reference systems of heritage and technology.

The evaluative projection of the proposal indicates as feasible, the qualitative and quantitative enhancement of the Museo Arqueológico Nacional, considering emerging technologies and educational innovation models as factors of operational projection for the contemporary world.

Keywords: Archaeology. Museography. Education. Archaeological exhibition. Spanish Archeology. Interactive digital platform. Information and communication systems. Creative Industries.

Introducción

La experiencia de quiénes visitan el MAN, Museo Arqueológico Nacional, da cuenta no solo de la calidad en la distribución del espacio expositivo, sino también de las potencialidades histórico-arqueológicas que presenta su colección. Al momento de adentrarse en los procesos espacio-temporales a través del guión de los técnicos del Museo, el espectador se sumerge en el mundo fascinante de los orígenes. Allí reside una de las cualidades más interesante de la arqueología y que le son propias de modo intrínseco: indagar sobre cuestiones relativas al pasado que sean capaces de arrojar luz a nuestro presente y anticipar un futuro posible.

Pero indudablemente, uno de los desafíos que ha cobrado fuerza en el ámbito de la gestión museística en la última década, entraña la necesidad de captar la atención de todos los sectores del público en forma creciente y sostenida mediante políticas creativas, que en su trasfondo no dejan de tratarse de recetas didáctico-educativas propias de la enseñanza y

la pedagogía. A ello se ha sumado el contrapunto entre la búsqueda de la motivación por el conocimiento y el auge del lenguaje interactivo en las redes sociales.

Esto último ha despertado el interés en las tecnologías emergentes, la virtualización del patrimonio y el diseño de aplicaciones para dispositivos móviles, otorgando un valor de innovación estratégico a la gestión de las colecciones en los museos.

Las industrias creativas se posicionan en este proceso, como un soporte indispensable en la libre circulación de ideas, favoreciendo el intercambio de las nuevas tecnologías a escala global. La evidencia de tal desarrollo en las comunicaciones ha dado lugar a otras conductas en el hábito de relacionarnos con el conocimiento, siendo oportuno incluir a las anteriores en la agenda de discusión sobre políticas culturales.

El objetivo del presente trabajo consiste en identificar y exponer las fortalezas de la colección del MAN y las actividades de la arqueología española en el exterior en términos estratégicos de gestión, con la posibilidad de integrar a las primeras en los encuadres tecnológicos de la información y comunicación contemporáneos.

La metodología de investigación es exploratoria. Basándose principalmente en el análisis de bibliografía y de recursos disponibles en línea, pretende generar tendencias de estudio sobre el MAN, en referencia a la calidad de su colección, el desarrollo del conocimiento arqueológico y la proyección global de sus actividades.

1. Fortalezas estratégicas del Museo Arqueológico Nacional

El nuevo Museo es fruto de una serie de renovaciones edilicias y acondicionamientos. Su reinstalación ha incrementado la puesta en valor de sus piezas, no solo en su rigor científico, sino también en el manejo expositivo que guía al público de un modo claro y didáctico. Los paneles de información, junto a las herramientas digitales, favorecen la construcción de un hilo conductor, permitiendo contextualizar su acervo patrimonial en diferentes etapas cronológico-culturales. Así, el método más eficaz para los fines de la museología, se materializa en la exposición, colocando a los objetos en un diálogo de acción con la comunidad (Alonso, 1999: 69) (fig. 1).

1.1. Colección y programa expositivo

El planteamiento museográfico del MAN abre una puerta al mundo mediterráneo e ilustra los desarrollos estilísticos y el modo de concebir la realidad cultural a través del tiempo. Estas variables dan respuesta a una serie de preocupaciones en términos expositivos, dado que «la museología trata de encontrar soluciones a los museos arqueológicos, en constante crecimiento, con una orgánica ampliación espacial para ubicar las nuevas piezas. Pero el desequilibrio entre espacio habitable y objeto exponible es índice de no pocos problemas» (León, 2000: 119).

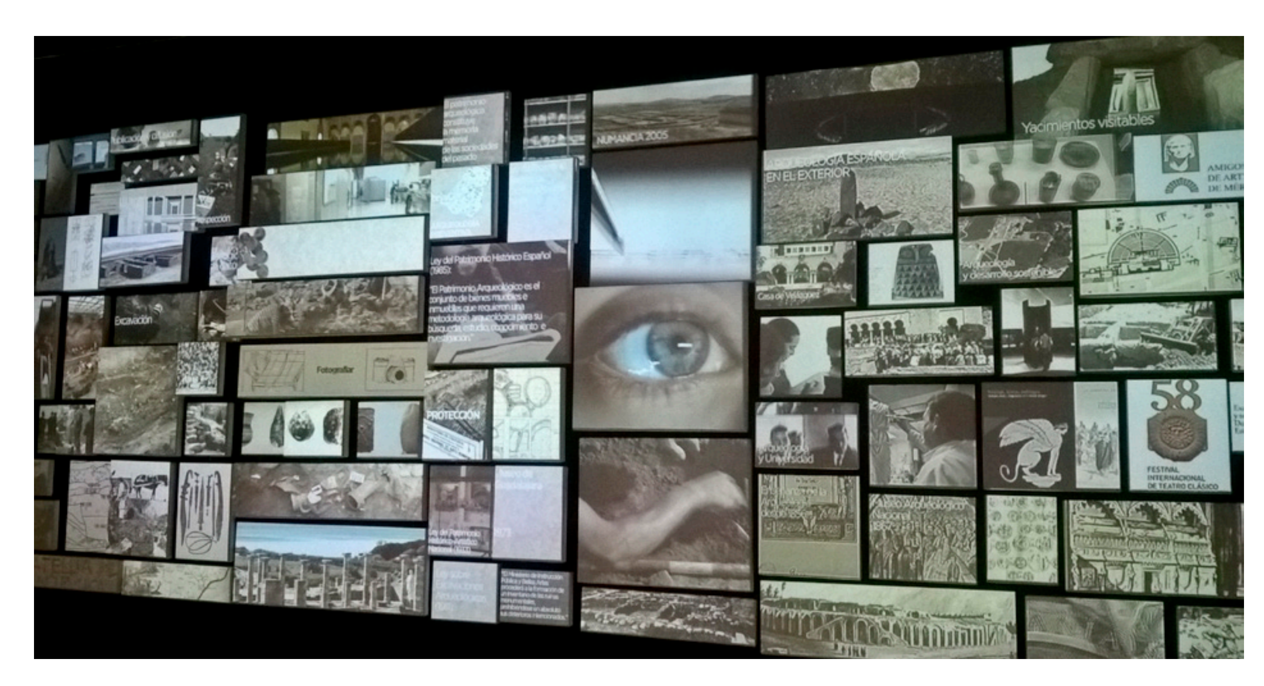


Fig. 1. Detalle de uno de los paneles informativos que da inicio a la Exposición del Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré. (Madrid, España. 2016).

Esta dificultad ha sido superada por el Museo, ya que la organización de las salas se articula espacialmente desde el inicio de la exposición. El contrapunto temático (Arqueología y Patrimonio e Historia del Museo, principalmente) toma como soporte a las estaciones táctiles a lo largo del guion histórico (Prehistoria-Edad Moderna) en las plantas 0, 1 y 2; y la entreplanta. De este modo las salas «Mundo Medieval: Reinos Cristianos», «El Nilo: Egipto y Nubia», «La Moneda, algo más que dinero» y «Mundo Medieval: Al Ándalus», interpelan y problematizan al visitante, por ejemplo en la consideración de la piedra (los primeros instrumentos), o la escritura (un gran invento).

Apreciamos por consiguiente, que la singularidad de la colección del MAN, se encuentra en su exposición permanente; con énfasis en su valor como patrimonio material y grado de representatividad de los diferentes momentos históricos-culturales que la componen. Por ejemplo, en la planta 1, la colección de Hispania Romana retrotrae al público a los tiempos en que la península ibérica estuvo bajo la influencia de la antigua Roma. Los espectáculos públicos y la importancia del ocio, se canalizan en el eje temático el «Circo» como uno de los motivadores de la vida social del Imperio Romano (fig. 2).

Otra de las fortalezas de sumo interés, radica en la coherencia de la «Introducción audiovisual a los rasgos básicos de la evolución cultural ("Espacios, tiempos y culturas"), las teorías y metodología de la Arqueología y el significado social del patrimonio arqueológico ("La arqueología, una ciencia para conocernos"), así como una síntesis de la historia hispana ("España, un gran yacimiento")» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–Museo Arqueológico Nacional [MAN], 2017a).

Desde que se entra en el Museo estos ejes vectores (presentados en la planta 0 al inicio de la exposición: «Arqueología y Patrimonio») se mantienen a lo largo de todo el recorrido expositivo.



Fig. 2. Mosaico representando una cuadriga. Colección: Hispania Romana, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré. (Madrid, España. 2016).

En la sala dedicada a Grecia, puede observarse claramente la integración entre las piezas y los paneles ilustrativos. Las figuras de los vasos cerámicos por ejemplo, son un testimonio visual del ideario y forma de vida de la sociedad griega en la antigüedad (fig. 3).

De lo anterior y desde un nivel educativo, coincidimos en que «la enseñanza la ejerce el museo en un grado superior de conocimientos al ofrecer la posibilidad de desarrollo del pensamiento humano indicando peculiaridades, relaciones o divergencias entre los objetos,



Fig. 3. Detalle de uno de los vasos que componen la colección: Grecia, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré. (Madrid, España. 2016).

haciendo confrontar al público mundos artísticos diversos, incitando a la reflexión científica y espoleando una imaginación más sólida cuanto más formada» (León, *op. cit.*: 98).

Tomando como referencia el guión museográfico del MAN, podríamos identificar como valores estratégicos la solidez científica de su diseño expositivo y la implementación de herramientas digitales en su recorrido. Integrar estas variables con las actividades de la arqueología española en el exterior, en el encuadre de las tecnologías emergentes, incrementaría la proyección del Museo Arqueológico Nacional en función de los requerimientos de comunicación contemporáneos.

2. Las actividades de la arqueología española en el exterior

Una de las piedras angulares, que sustentan la integración entre teoría y práctica en el Museo Arqueológico Nacional, está constituida por las incursiones arqueológicas españolas en regiones de todo el mundo. Su anclaje con las Universidades y la comunidad, promueve la futura inserción profesional y orientación vocacional de quienes eligen este campo de estudio. Y aunque en la última década no son pocos los problemas que se han suscitado respecto al desequilibrio en las variables económicas y la escasez de fondos para la arqueología, la «base de datos del MAN recoge hasta el momento 172 proyectos en 46 países» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–MAN, 2017b). No es un dato menor, considerando que: «la crisis económica ha tenido un "efecto devastador" en la profesión y en tan sólo cuatro años se ha llevado por delante el 42 % de las empresas

del sector y ha reducido un 66 % el personal de las que han sobrevivido. La consecuencia más visible es que en el año 2013 quedan menos de un millar de personas dedicadas a la actividad arqueológica en el sector privado. El panorama no es nada halagüeño si se sitúa en un contexto en el que los recortes presupuestarios también han reducido de forma sustancial la actividad en el ámbito público» (Puga, 2013).

Históricamente España participó activamente en excavaciones en Nubia y Egipto. El Museo Arqueológico Nacional ha sido el depositario de objetos diversos, procedentes de estas actividades. Una gran parte de esas piezas, en su mayoría funerarias, de uso cotidiano y estatuaria, completan la exhibición «Egipto y Oriente Próximo»; oficiando de marco a los legados de Mesopotamia, la península arábiga y el Sáhara expuestos en la planta 2 del Museo (fig. 4).



Fig. 4. Estatua egipcia representando a Nectanebo I. Colección El Nilo: Egipto y Nubia, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré. (Madrid, España. 2016).

2.1. La difusión de los proyectos arqueológicos a la comunidad

En un horizonte que se torna mayormente adverso, la apertura del MAN, de la mano de los propios investigadores, ofrece al público los últimos avances realizados en los proyectos arqueológicos más recientes o en curso. El recorrido incluye a Egipto, Marruecos, Túnez, Tanzania, Mozambique, Etiopía, Eritrea, Líbano, Turquía, Jordania, Irak, Guatemala, Perú, Chile, Argentina, Polonia, Italia, Portugal o el Pacífico Occidental (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España –MAN, 2017b).

Además, el programa general del ciclo de conferencias, los recursos de filmación de las intervenciones y el reconocimiento de créditos a los estudiantes que asisten a dicha programación en el MAN, traducen un sentido de oportunidad estratégico en el desarrollo científico de la arqueología y del patrimonio cultural. Al respecto Sonia Gutiérrez Lloret, catedrática de Arqueología de la Universidad de Alicante establece: «La arqueología es una disciplina histórica, somos historiadores especializados en vestigios materiales. Las fuentes materiales tienen la peculiaridad de que la investigación histórica sobre ellas no solo produce conocimiento, sino que además genera un patrimonio material que es necesario tutelar. El reto en la actualidad es devolver a la sociedad esa inversión en forma de bien colectivo» (Wickman, 2013).

Bajo tales circunstancias, la innovación educativa del Museo Arqueológico Nacional, adquiere un valor estratégico en un doble sentido de oportunidades. Primeramente responde a los intereses de las universidades como catalizadoras del conocimiento y transferencia de saberes. En segundo orden, su exposición permanente otorga sentido de continuidad a la oferta académica universitaria, a la vez que retorna a la sociedad los bienes patrimoniales mediante su discurso expositivo. El guión desarrollado por los técnicos del Museo, los textos de los paneles didácticos y la concepción estética pasan a ser los rasgos más distintivos de este proceso.

3. Las tecnologías emergentes y los modelos de innovación educativa

Los encuadres tecnológicos de la información y comunicación contemporáneos han colocado a los museos en una situación de búsqueda, con el claro objetivo de captar a los diversos sectores del público; no solamente a nivel institucional sino también en las redes sociales y las plataformas multimedia.

La articulación que arbitra entre la exhibición de las colecciones en los museos y su llegada a la comunidad, encuentra en los departamentos educativos un aliado en la transposición didáctica de sus contenidos. Sea mediante el planteamiento de los guiones expositivos o la aplicación de las últimas tecnologías, es ya un hecho indiscutible, que se ha instalado un nuevo horizonte para los museos del siglo XXI.

Las posibilidades de adaptación ante los cambios tecnológicos, incrementaron en la última década el auge de las industrias culturales y creativas. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura las define como: «aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial. Este enfoque pone un énfasis no sólo en los productos propios de la creatividad humana que son reproducidos industrialmente, sino que da relevancia a la cadena productiva y a las funciones particulares que realiza cada sector para hacer llegar sus creaciones al público. Así, esta definición incluye a actividades relacionadas como la publicidad y el diseño gráfico, que contribuyen decisivamente en este proceso» (Oficina de la Unesco en Santiago, 2016).

El Museo Arqueológico Nacional se ubica en esta perspectiva, mediante la puesta en marcha de diversas actividades participativas: exposiciones temporales (2016-2017), como «Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado»; Ciclo «Carlos III» (2017); talleres abiertos, talleres autónomos; la pieza del mes; presentación de Congresos (*Arqueología de los museos*. V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN. 21, 22 y 23 de marzo de 2017); visitas guiadas y «Cuentos con historia». Esta oferta cultural que se ha ido consolidando con el tiempo, tiene su correlato en el Premio «Institución Pública» otorgado al MAN por la Asociación Española de Editoriales de Publicaciones Periódicas (AEEPP) en el año 2017.

3.1. La incorporación de las nuevas tecnologías en las universidades

Las universidades, alineándose con las transformaciones tecnológicas recientes, se han ocupado en incluir estas temáticas en sus planes de estudio. Por ejemplo: «La aplicación de las últimas tecnologías desarrolladas en el campo de la ingeniería tiene cabida en todas las fases de documentación, restauración y puesta en valor del Patrimonio Cultural. De este modo, el grupo Patrimonio Virtual de la Universidad de Alicante tiene como finalidad investigar la adaptación de las tecnologías emergentes a las necesidades del ámbito patrimonial, enfocando la investigación a generar soluciones innovadoras y de alto valor tecnológico» (Universidad de Alicante, 2017). En otro orden, el postgrado «en Educación y museos: patrimonio, identidad y mediación cultural es el primer máster español online, título oficial por la Universidad de Murcia, sobre educación y museos» (Universidad de Murcia, (2017).

La significación de la arqueología como ciencia, junto a la repercusión de las técnicas de innovación vinculadas al patrimonio cultural, tiene un antecedente positivo en el ciclo de conferencias que propone el Museo Arqueológico Nacional. De tal modo, la difusión de los nuevos conocimientos transfiere valores académicos a las universidades; específicamente a los alumnos de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Letras UCLM, Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, Universidad de Alcalá y Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–MAN, 2017b).

Convenimos en que «el Museo Arqueológico Nacional es una institución pública cuyo objetivo es ofrecer a todos los ciudadanos una interpretación rigurosa, atractiva, interesante y crítica del significado de los objetos que pertenecieron a los distintos pueblos de la actual España y del ámbito mediterráneo, desde la Antigüedad hasta épocas recientes, de manera que el conocimiento de su historia les sea útil para analizar y comprender la realidad actual» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–MAN, 2017c).

Y esa solidez, en cuanto potencialidad estratégica, es lo que nos ocupa en la presente contribución.

4. Una propuesta museográfica para el MAN

En el año 2013, el Museo Arqueológico Nacional define las modificaciones iniciadas cinco años antes, dando forma al catálogo histórico-cultural que organiza su colección: Prehistoria, Protohistoria, Hispania Romana, Edad Media, Edad Moderna, Egipto y Oriente Próximo, Grecia, Numismática y Medallística (además de un Catálogo general, Catálogos temáticos, Catálogos colectivos, Nuevas adquisiciones y Últimas restauraciones).

El Museo cuenta con una Guía Multimedia que acerca información sobre la exposición en diversos formatos. También ofrece la aplicación gratuita para dispositivos móviles y tablets IOS y ANDROID (App «MAN Museo Arqueológico Nacional») y una versión de la aplicación para personas ciegas (APP «MAN Estaciones Táctiles») posibles de descargar en App Store y Google Play (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–MAN, 2017d).

Reparamos en que para el Museo Arqueológico Nacional, tal como está definido y de acuerdo a las potencialidades expuestas en los apartados 1-2-3, sería viable de dar un salto desde un punto de vista museográfico en el encuadre tecnológico y educativo. Específicamente sostenemos, que la interacción entre su colección y las actividades de la arqueología española en el exterior –mediante la implementación de un software de programación– que permita al público llevar a cabo «tareas automáticas o asistidas» (IBM–United States, 2017), otorgaría al MAN una dimensión de avance cualitativo (desarrollo de una plataforma digital interactiva –puesta en valor de la exposición permanente) y cuantitativo (incremento de los visitantes al museo–participación activa de los usuarios en línea).

Es oportuno indicar que el Museo Arqueológico Nacional ha ido procesando los principales cambios estructurales, respondiendo a los estándares de la Comunidad Internacional de los Museos. A propósito, el ICOM establece que un museo es «una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo» (ICOMOS, 2012).

La tabla síntesis muestra los componentes y acciones, que desde un punto de vista técnico, visual y museográfico serán factibles de orientar el funcionamiento de una plataforma digital para el Museo (fig. 5).

4.1. Plataforma digital interactiva: Fases de ejecución, acciones y componentes

Ya hemos expuesto las variables que a nuestro criterio, traducen las fortalezas más significativas del Museo Arqueológico Nacional. Procede a continuación, realizar un acercamiento a las principales acciones de integración operativas, que sean factibles de encauzar una nueva fase de proyección museográfica para la Institución que nos ocupa.

Componentes y acciones 4.1	Software de Programación	
Investigación	4.1.1	Datos
Compilación		Recursos
Interpretación	4.1.2	Publicación
Edición de textos		Aplicaciones
Enlazadores	4.1.3	Diseño
Depuradores		Control
Entorno de Desarrollo Integrado (IDE)	4.1.4	Montaje – Patrón desplegado en la nube
MAN – Museo Arqueológico Nacional		Plataforma digital- interactiva

Fig. 5. Tabla síntesis de componentes y acciones, para el diseño de una Plataforma digital (Aplicación de software de programación) propuesto para el Museo Arqueológico Nacional. Adaptación y elaboración propia a partir de: Clasificación de tareas, IBM (2017); y Componentes de software, Tecnología e Informática grado 9 (2012).

4.1.1. Relevamiento de datos e investigación

En este punto debemos identificar a los proyectos, portales de internet y universidades, que a nuestro criterio, serían los sistemas referenciales para el diseño de la propuesta. La selección incluye a: The International Council of Museums (ICOM); Red Digital de Colecciones de Museos de España; Hispana-Portal de acceso a la cultura digital y el agregador nacional de contenidos a Europeana; Google Arts & Culture; Europeana Collections; IBM-United States; Fasti Online-Project of the International Association of Classical Archaeology (AIAC) and the Center for the Study of Ancient Italy of the University of Texas at Austin (CSAI); UNESCO-World Heritage Centre; Proyecto Qubbet el-Hawa-Universidad de Jaén; Máster en Educación y museos: patrimonio, identidad y mediación cultural-Universidad de Murcia; Patrimonio Virtual-Universidad de Alicante; Red de Humanidades Digitales (RedHD)-México; CONACYT-Agencia informativa del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; Colegio de México (Colmex); Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)- Red de Zonas Arqueológicas; Ministerio de Cultura-Perú. Qhapaq Ñan-Sede Nacional-Ministerio de Cultura-Perú; *Arches* Demo-the Getty Conservation Institute (GCI) y World Monuments Fund (WMF); Geocultura-Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Componentes y acciones: investigación y compilación de datos y recursos.

4.1.2. Aplicación de herramientas digitales

Software de programación. Programas informáticos multiplataforma. Contextualización de las APP de contenido del MAN en el *software* de programación. En este ítem citamos a continuación, tres sistemas referenciales para nuestra propuesta de Integración.

A. GEOCULTURA – Sistema de Información Geográfica del Ministerio de Cultura de Perú: sus alcances contribuyen a que el usuario en línea conozca las expresiones del patrimonio cultural inmaterial que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación; las Industrias Culturales y Artes del Perú; museos; vuelo de drones y

recorridos virtuales de los sitios arqueológicos más emblemáticos del país (funciona con descripciones y ventanas emergentes con vídeos y localización en el mapa); e interculturalidad (presencia de población afroperuana en Perú).

B. *Arches* Demo: El programa facilita el acceso a una serie de recursos en línea como mapas base (de calles, satélites y de ambos simultáneamente); herramientas de dibujo (polígono, línea y punto) y otros recursos (descripciones e imágenes). Específicamente, el Proyecto *Arches* «es una plataforma de software de código abierto libremente disponible para organizaciones de patrimonio cultural para ayudar a inventariar y administrar sus lugares patrimoniales. Desarrollado conjuntamente por el Instituto de Conservación de Getty (GCI) y World Monuments Fund (WMF) para el despliegue independiente de cualquier institución del patrimonio cultural, *Arches* combina el desarrollo de software de última generación con los conocimientos y perspectivas de los profesionales del patrimonio de todo el mundo. Las instituciones que despliegan *Arches* pueden crear inventarios digitales que describan los tipos, ubicaciones, extensión, períodos culturales, materiales y condiciones de los recursos patrimoniales y definir las numerosas y complejas relaciones entre esos recursos» (*Arches*, 2017).

C. Red de Humanidades Digitales-Agencia Informativa Conacyt: «Se trata de un recurso que apoya la comunicación entre los humanistas digitales de diferentes regiones [...] La red decidió no definir límites territoriales, lengua, disciplina, temáticas ni metodologías; sus miembros tienen diferentes técnicas de trabajo, y no son en su totalidad mexicanos, hispanohablantes o mexicanos que viven en el extranjero. [...] Un humanista digital trabaja con una gran cantidad de especialistas como técnicos computacionales, ingenieros, científicos, filósofos, entre otros, y sus principales áreas de trabajo serán los centros bibliotecarios o de cómputo» (Gatica, 2016).

Componentes y acciones: interpretación y edición de textos. Publicaciones y Aplicaciones.

4.1.3. Edición y proceso de producción

Diseño y digitalización. Desarrollo de programa informático: control de lenguajes de programación.

Componentes y acciones: enlazadores y depuradores. Diseño y control.

4.1.4. Montaje

Entorno de desarrollo integrado y patrón desplegado en la nube. Construcción de discursos narrativos sobre los principales puntos de interés de la colección del Museo Arqueológico Nacional. Creación de nuevos significados: asociación de la exposición permanente del MAN con las actividades de la arqueología española en el exterior (relaciones problemáticas con el entorno: conflictos fronterizos. Elaboración de meta-discursos: diálogo entre los bienes patrimoniales tangibles e intangibles y de ambos con el espacio geográfico y su contexto

histórico). Identificación de campos semánticos: dimensión ética y conciencia de valores respecto a la conservación de la colección del MAN y las futuras incorporaciones a la Institución.

Componentes y acciones: agrupación de herramientas en un entorno visual. Desarrollo de interfaz gráfica y de usuario. Implementación y funcionamiento de un *software* de programación aplicado a la colección del Museo y sus actividades: plataforma digital-interactiva.

Formular hipótesis y líneas de investigación relacionando el contexto histórico-cultural de la exposición permanente del Museo –Arqueología y patrimonio; Prehistoria; Protohistoria; Hispania romana; Antigüedad tardía; Mundo medieval; Edad Moderna; Historia del Museo; Oriente Próximo Antiguo; El Nilo. Egipto y Nubia; Grecia; La moneda– con las actividades de la arqueología española en el exterior. Elaborar informes y material multimedia para integrarlo a los recursos y base de datos del Museo.

Gestionar diarios de campaña arqueológicas que se vinculen con el catálogo cronológico-cultural del Museo. Supervisar el mapeo de yacimientos, imágenes y vídeos (Canal de YouTube del Museo Arqueológico Nacional y nuevas propuestas documentales), que sean factibles de inventariar para sumarlos a la plataforma abierta del *software Arches* (fig. 6).

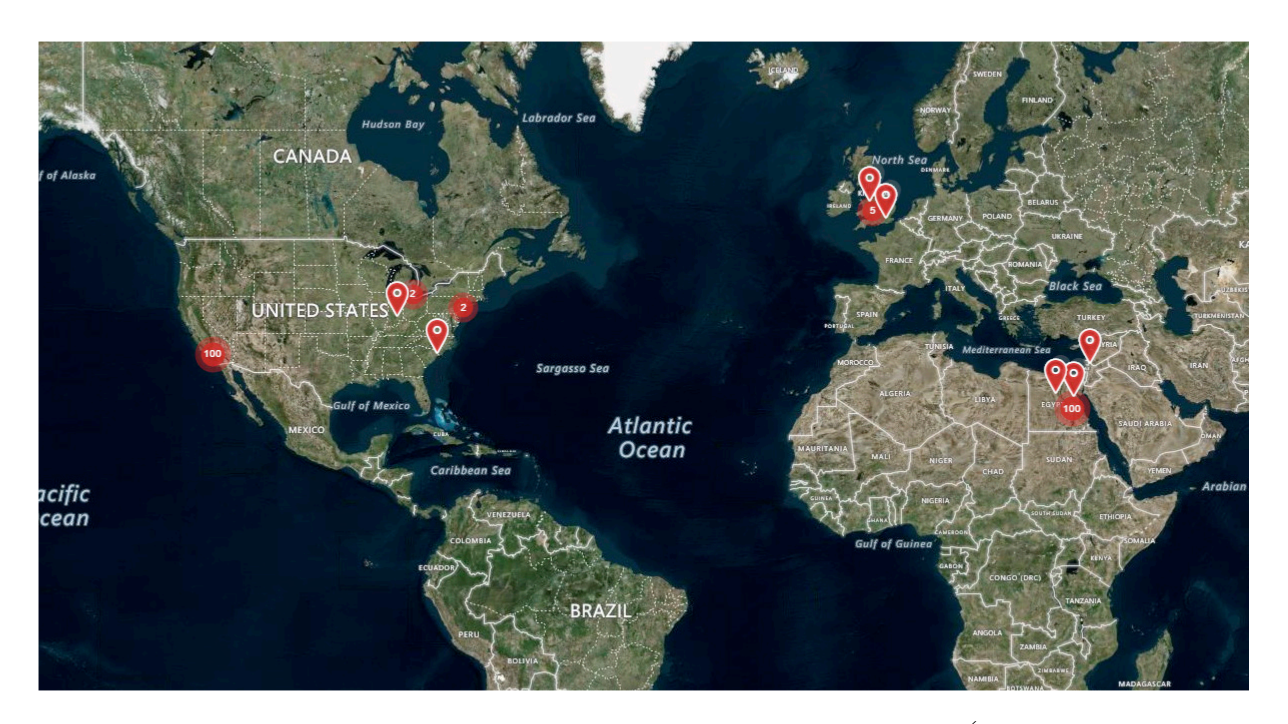


Fig. 6. Vista del mapa con intervenciones en el Valle de las Reinas (Egipto), Ciudad de los Ángeles (Estados Unidos de América) y Reino Unido. Demostración del Proyecto *Arches*. Archivo *Arches*: Foto: *Arches* Demo (J. Paul Getty Trust and World Monuments Fund, 2017).

Realizar un seguimiento de las actividades de la arqueología española en el exterior en línea y participar a través de las aplicaciones disponibles. Articular acciones académico-profesionales con universidades, portales y proyectos que enriquezcan el funcionamiento de la plataforma del MAN.

Potenciar la exposición permanente del Museo Arqueológico Nacional, mediante la puesta en valor de los recursos tecnológicos producidos por las universidades.

4.2. Previsión evaluativa

En la proyección de la propuesta, se estiman como posibles, los siguientes alcances operativos para el Museo:

a. Desarrollo del lenguaje interactivo.
b. Incremento de posicionamiento en las redes sociales y círculos académicos.
c. Apertura a las tecnologías emergentes.
d. Virtualización del patrimonio.
e. Diseño de aplicaciones para dispositivos móviles.
f. Promoción de las industrias creativas.
g. Innovación estratégica de recursos.
h. Resignificación de las colecciones.
i. Construcción de discursos narrativos, visuales y científicos orientados al estudio de la arqueología.
j. Conciencia de valores en cuanto a la conservación y protección del patrimonio tangible e intangible para las futuras generaciones.

Conclusiones

Las innovaciones tecnológicas de la última década, han modificado el modo en que las sociedades se han venido relacionando con el conocimiento. La dualidad desafío-oportunidad se presenta como una alternativa constante en la búsqueda de nuevos enfoques en el ámbito cultural y educativo.

Los museos no ajenos a estos cambios, enfrentan la tarea de generar nuevas significaciones e interpretaciones de sus colecciones para captar el interés de los visitantes. El incremento de un segmento renovado de usuarios –que mayoritariamente se vincula con la cultura a través de los dispositivos móviles y participación en las redes sociales– ha transferido a los centros de estudio la necesidad de acompañar este veloz proceso en las comunicaciones contemporáneas. En este campo, la virtualización del patrimonio y los recursos multimedia, se han sumado en forma transversal a los planes de estudio universitarios y las políticas educativas.

Ha quedado de manifiesto en esta contribución, cuáles son las potencialidades estratégicas que el Museo Arqueológico Nacional posee en este encuadre de situación para el mundo de la cultura: la singularidad de sus colecciones, el programa expositivo y la proyección del conocimiento arqueológico, definen su identidad a nivel regional y mundial. Y es justamente allí donde residen las fortalezas que a nuestro criterio, son idóneas para transitar un cambio cualitativo y cuantitativo que incremente tendencias y el disfrute del patrimonio cultural para las próximas generaciones. La puesta en funcionamiento de un software de programación y aplicación educativa, es viable de

formar parte de este desarrollo. El proyecto *Arches*, se vislumbra como una herramienta muy válida en esta tarea.

Desde aquel 21 de marzo de 1867, año en que se publica en la *Gaceta de Madrid* el Real Decreto de Creación del Museo Arqueológico Nacional, se han gestado una serie de cambios que culminan en el emplazamiento definitivo de las colecciones. El contraste entre su arquitectura edilicia y el panel didáctico de la sala «Historia del Museo», dan cuenta del cambio de concepción museológica en dicho proceso (figs. 7 y 8).

Cerrando estas conclusiones, establecemos que los museos «tienen su razón de ser en la conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural. Desde los primeros antecedentes, como los "gabinetes" de curiosidades o especímenes o los "tesoros" de arte de la realeza o eclesiásticos y desde el primer momento de su existencia moderna, los museos se presentan como las instituciones dedicadas a la custodia y conservación del patrimonio histórico. Esta imbricación entre los museos y patrimonio cultural está contenida en todas las definiciones formuladas del museo» (González, 1996: 69).



Fig. 7. Fachada del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales correspondiente al Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré (Madrid, España. 2016).



Fig. 8. Detalle del panel informativo de la exhibición: historia del Museo, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré. (Madrid, España. 2016).

Y aunque las innovaciones tecnológicas sean las marcas más distintivas del siglo xxi, es necesario no perder de vista aquella razón de ser que otorga fundamento a las colecciones de los museos. Y decir que no puede ser reemplazada, pero sí resignificada y superpuesta en otros contextos de creatividad e interpretación museográfica. Nada más con observar detenidamente la *Dama de Elche*, para comprender el valor intrínseco que reside en una colección como la de Protohistoria y Colonizaciones (fig. 9). «Considerando la sociedad actual, su carácter y los problemas que enfrenta en relación con su propia identidad y autenticidad, lo más importante será tener gran cuidado en mantener la autenticidad de los recursos patrimoniales existentes provenientes del pasado. Constituirán una referencia para la memoria futura y por lo tanto necesitarán conservarse con el debido respeto de los temas relevantes. El manejo de la conservación dinámica del ambiente construido y el enfoque hacia las tradiciones auténticas vivas, requiere un proceso adecuado. Tales tradiciones se están volviendo raras en el mundo actual y aunque ellas mismas debieran suministrar los conocimientos y habilidades necesarios para su continuación, también necesitarán el apoyo de una planeación y administración general para que sea factible para ellas mantener su auténtica capacidad creativa» (Jokiletho, 1996: 37).



Fig. 9. Escultura de la «Dama de Elche». Colección Protohistoria, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré (Madrid, España. 2016).

Estas reflexiones nos conducen a reconsiderar nuestro origen compartido y el rol del hombre como colaborador y destinatario directo en los procesos de cambio (Alonso; Avegno; Duperré, y Morales, 2010: 35). Ese indagar sobre cuestiones relativas al pasado, es lo que mantiene nuestra atención buscando respuestas hacia el futuro. La interpretación de los bienes materiales, producto de esa pregunta constante que se formula una y otra vez la arqueología, se renueva cada vez que tomamos contacto con los vestigios de nuestro pasado colectivo. El desafío consiste en colocarlos bajo la lupa de los nuevos avances tecnológicos, para formular nuevos enfoques museográficos y acompañar así, el vertiginoso vaivén del mundo contemporáneo (fig. 10).



Fig. 10. Fósiles y paneles ilustrativos sobre la expansión del Género *Homo* fuera de África. Colección: Prehistoria, Museo Arqueológico Nacional. Archivo del autor. Foto: Gustavo Duperré (Madrid, España. 2016).

Bibliografía

Alonso Cabral, R., Avegno, M. C., Duperre, G. y Morales, S. (2010): *Arte e imágenes territoriales. Coloquio de los artistas contemporáneos con el medio ambiente*. Buenos Aires: Facultad de Historia, Geografía y Turismo. Universidad del Salvador.

Alonso Fernández, L. (1999): *Museología y museografía*. Barcelona: Serbal.

Colegio de México–COLMEX (2017): *El Colegio de México*. En línea. Disponible en: <https://www.colmex.mx/>. [Consulta: 4 de marzo de 2017].

Conacyt–Agencia Informativa del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: *Humanidades*. En línea. México. Disponible en: <http://www.conacytprensa.mx/index.php/ciencia/humanidades>. [Consulta: 4 de marzo de 2017].

Europeana collections (2017): *Portal*. En línea. Disponible en: <http://www.europeana.eu/portal/es>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Fasti (2017): *Excavation*. En línea. International Association of Classical Archaeology (AIAC). Center for the Study of Ancient Italy of the University of Texas at Austin (CSAI). Disponible en: <http://www.fastionline.org/excavation/>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Gatica Porcayo, G. (2016): «*Digitalizando las humanidades*». En línea. México: Agencia Informativa Conacyt. Disponible en: <http://www.conacytprensa.mx/index.php/ciencia/humanidades/6875-digitalizando humanidades>. [Consulta: 3 de marzo de 2017].

Geocultura-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017): *Geocultura*. En línea. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/general/2008/geocultura.html>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Getty Conservation Institute (2017): *Arches Demo*. En línea. Disponible en: <http://demo.archesproject.org/>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

González Varas, I. (1996): *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.

Google Arts & Culture (2017): *Museo Arqueológico Nacional*. En línea. Disponible en: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/museo-arqueologico-nacional>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Hispana: Portal de acceso a la Cultura digital y el agregador nacional de contenidos a europeana (2017): *Inicio*. En línea. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

IBM–United States (2017): *Clasificaciones de tareas*. En línea. Disponible en: <https://www.ibm.com/support/knowledgecenter/es/SVU13_7.2.1/com.ibm.ismsaas.doc/rpm/c_taskclass.html>. [Consulta: 2 de marzo de 2017].

ICOM-International Council of Museums (2012): Definición de museo. En línea. Disponible en: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. [Consulta: 2 de marzo de 2017].

Instituto Nacional de Antropología e Historia–INAH (2017): *Red de Zonas Arqueológicas*. En línea. México. Disponible en: <http://www.inah.gob.mx/images/zonas/lista/pagina.html>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Jokiletho, J. (1996): «*Autenticidad*». *Reflexiones. Revista Restauración Hoy,* n.° 9. Bogotá: Colcultura.

León, A. (2000): *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Ministerio de Cultura de Perú (2017): *Geocultura–Sistema de Información Geográfica*. En línea. Disponible en: <http://geocultura.cultura.gob.pe/geo/>. [Consulta: 2 de marzo de 2017].

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España–MAN Museo Arqueológico Nacional (2017a): *Arqueología y Patrimonio*. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/exposicion/exposicion-permanente/arqueologia-patrimonio.html>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

– (2017b): *Ciclo de Conferencias. La arqueología española en el exterior*. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/actividades/cursos-y-conferencias/20161018-ciclo-arqueologia-exterior.html>. [Consulta: 28 de febrero de 2017].

– (2017c): *Museo*. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/museo/el-man.html>. [Consulta: 28 de febrero de 2017].

– (2017d): *Guía multimedia*. En línea. Disponible en: <http://www.man.es/man/visita/guias-multimedia.html>. [Consulta: 28 de febrero de 2017].

Oficina de la UNESCO en Santiago. Oficina Regional de Educación de la UNESCO para América Latina y el Caribe (2016): *Industrias creativas*. En línea. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/>. [Consulta: 20 de diciembre de 2016].

Proyecto Qubbet El-Hawa–Universidad de Jaén y Ministerio de Antigüedades egipcio (2017): *Proyecto Qubbet el-Hawa*. En línea. Disponible en: <http://uja.molobo.es/>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Puga, N. (2013): «*La crisis económica devasta el sector de la Arqueología española*». En línea, Diario *El Mundo*. Disponible en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2013/12/13/52a9eaa661fd3def118b456f.html>. [Consulta: 2 de febrero de 2017].

Qhapaq Ñan–Sede Nacional–Ministerio de Cultura: *Qhapaq Ñan-Sede Nacional*. En línea. Disponible en: <http://www.cultura.gob.pe/es/programasproyectoscomisiones/qhapaq-nan-sede-nacional>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Red digital de colecciones de museos de españa (2017): *CER.ES-Colecciones en Red*. En línea. Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Tecnología e Informática Grado 9 (2012): *Componentes de Software*. En línea. Disponible en: <https://sites.google.com/site/presentacioncartagoti09/componentes-de-software>. [Consulta: 20 de enero de 2016].

Universidad de Alicante (2017): *Patrimonio Virtual*. En línea. Disponible en: <http://www.patrimoniovirtual.com/#about-2>. [Consulta: 31 de enero de 2017].

Universidad de Murcia (2017): *Máster Universitario en Educación y Museos. Patrimonio, identidad y mediación*. En línea. Disponible en: <http://www.um.es/educacionymuseos/>. [Consulta: 31 de enero de 2017].

Universidad Nacional Autónoma de México (2017): *UNAM-Portal UNAM*. En línea. Disponible en: <https://www.unam.mx/>. [Consulta: 24 de febrero de 2017].

Wickman, L. (2013): «*La arqueología española está sufriendo duramente las consecuencias de la crisis*» . En línea. Madrid: SINC. Disponible en: <http://www.agenciasinc.es/Entrevistas/La-arqueologia-espanola-esta-sufriendo-duramente-las-consecuencias-de-la-crisis>. [Consulta: 2 de febrero de 2017].

De dónde venimos y hacia dónde vamos, retos sociales para los museos arqueológicos en la actualidad

Where we come from and where we are going, social challenges for archaeological museums today

Yolanda Collado Moreno (y.salvatore2@hotmail.com)
David Ortega López (mcdavid1988@gmail.com)
Universidad de Granada

Resumen: El presente trabajo versa sobre la transformación histórica del discurso museológico y las técnicas museográficas en relación a los planteamientos teóricos del momento. La transmisión del mensaje hacia el visitante debe ser un pilar importante en la actualidad ya que la sociedad no solo debe conocer el patrimonio y comprenderlo, sino debe verse involucrada en el proceso museológico mediante la participación. Una de las opciones contempladas por la nueva museología es el uso de la tecnología. Este tema ha generado cierta controversia, pues aparte de verse enfrentados los postulados teóricos más recientes con los tradicionales, se han establecido dudas acerca si el uso de la tecnología es positivo en la transmisión correcta del discurso, o bien se degenera. Además, la creación de múltiples actividades para involucrar a la sociedad en el museo suscita el debate sobre si el museo conserva la misión original de exposición del patrimonio o no.

Palabras clave: Museología. Arqueología. Tecnología. Difusión. Divulgación. Actividades.

Abstract: The present work deals with the historical transformation of the museological discourse and the museographic techniques, in relation to the theoretical approaches of the moment. The transmission of the message to the visitor must be an important foundation at the present time as the society must not only know the heritage and understand it, but must be involved in the museological process through participation. An option contemplated by the new museology is the use of technology. This issue has generated a certain controversy, because apart from disagree with the most recent theoretical postulates with the traditional ones, doubts have been established as to whether the use of technology is positive in the correct transmission of the discourse or it degenerates. In addition, the creation of multiple activities to involve society in the museum, cause the discussion as to whether the museum preserves the original mission of heritage exposure or not.

Keywords: Museology. Archaeology. Technology. Dissemination. Divulgation. Activities.

1. Contextualización histórica de la museología

El origen del museo nace a partir de la colección, un hecho que ha imperado a lo largo de los siglos en las altas esferas de la sociedad. Será a partir del siglo XVI cuando experimente un mayor auge, sobre todo por parte de una aristocracia y, en el siglo XIX, una burguesía buscadora de «tesoros», con objeto de poseer el máximo número de piezas cuyo valor sea incalculable (Hernández, 1994). Esta actuación refleja la supremacía económica e intelectual de éstos ante el resto de la sociedad.

A partir del siglo XVIII, las ciudades más importantes de Europa van a experimentar la creación de museos arqueológicos. Éstos serán vistos como centros de exposición de colecciones y de tesoros. Se configurarán mediante las herencias, adquisiciones y compras particulares (Jiménez-Blanco, 2013), desamortizaciones, expolios y campañas arqueológicas. Este último punto resulta muy interesante al darse en el siglo XIX un auge de las excavaciones arqueológicas, el interés por albergar y exponer la cultura material y por dotar de una historia a una nación a través de los restos arqueológicos.

Fruto de esto, encontramos algunos ejemplos como el Museo Egipcio de Berlín compuesto originalmente con la colección de arte real de los reyes prusianos y, a principios del siglo XIX, completado por objetos egipcios; el Museo Británico inaugurado en 1759 y formado por la colección particular de Hans Sloane; el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles que, desde el último tercio del siglo XVIII, acogía colecciones arqueológicas romanas como, por ejemplo, materiales de Pompeya; el Museo del Louvre ya planteado antes de la Revolución Francesa y que fue inaugurado en 1793 contando con materiales de toda Europa, fruto del expolio de las campañas militares de Napoleón, entre otros muchos (Hernández, *op. cit.*).

Es imposible poder hablar de todos los museos, ya no solo mundiales o europeos, sino españoles. Por ello, utilizaremos convenientemente algunos ejemplos para tratar su distinto recorrido histórico, como son el Museo Arqueológico Nacional, Museo Cerralbo, Museo de Málaga y la colección de Casa-Loring. No se puede iniciar sin, a modo introductorio, tratar la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, como a continuación se expresa.

1.1. Las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos

El 2 de abril de 1844, el Ministerio de la Gobernación emitió una Real Orden destinada a la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos por la que debían recopilarse aquellos edificios, monumentos y objetos artísticos antiguos y singulares. Hay que tener en cuenta que durante la invasión francesa muchos edificios fueron destruidos y gran cantidad objetos históricos y artísticos salieron de España. Además, las desamortizaciones tuvieron como consecuencia la incorporación al Estado de aquellos edificios que pertenecieron a las comunidades religiosas (Grahit, 1907; Hernández, *op. cit.*; Ramos Lizana, 2007).

Así pues, se debía adquirir toda la información acerca de edificios, monumentos y objetos merecedores de ser conservados, reunirlos y, entre otras misiones, fomentar los

Museos y Bibliotecas provinciales, además de realizar catálogos descriptivos. La Real Orden de 24 de julio de 1844 sería publicada en la *Gaceta*, recogiendo una serie de capítulos referentes a la inspección de Museos y a la promoción de excavaciones arqueológicas (Berlanga, 2000; Hernández, *op. cit.*). Aquellas provincias que no dispusieran de museo pero que hubieran reunido objetos para ser expuestos, serían almacenados en un local hasta la creación de una sede donde albergarlos definitivamente.

1.2. El Museo Arqueológico Nacional y el Museo Cerralbo

En Madrid existían museos de carácter nacional como el Real Gabinete de Historia Natural inaugurado en 1772 por Carlos III, pero habría que esperar casi un siglo para disponer de un Museo Arqueológico (Mañueco, 1993). A raíz de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y mediante el Real Decreto de 20 de marzo de 1867, se creaba el Museo Arqueológico Nacional (Sanz, 2008) que originalmente tendría su sede en calle Embajadores y desplazado hasta la actualidad a la calle Serrano, inserto en un edificio levantado para acoger la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Pintura y Escultura y el Museo Arqueológico Nacional. Entre el año 2011 y el 2014 fue cerrado al público para remodelar la accesibilidad y el discurso, siendo actualmente una referencia europea.

La labor de dicho Museo consistiría en dar cobijo a las piezas arqueológicas más importantes del territorio español, concretamente reuniría las colecciones de la Biblioteca Nacional, del Museo de Ciencias Naturales y de la Escuela Superior de Diplomática (Hernández, *op. cit.*). Pero si debemos resaltar este Museo, es por suponer el punto de partida para la creación de los museos provinciales en el resto del territorio español (fig. 1).



Fig. 1. Sala plástica-romana del MAN. (Fuente: http://www.man.es/man/museo/historia/antiguas-museografias/1895-1940-recreacion-ambientes.html).

Igualmente, en la capital española encontramos otro museo, el Museo Cerralbo, éste formado a partir de una colección privada. Las piezas fueron recopiladas en el siglo XIX por el XVII marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (Molinero; Jaramago, y García, 2012). Su colección es fruto de sus viajes alrededor del mundo con objeto de explorar y conocer nuevos lugares en conjunto con su Historia, Arte y la Arqueología (Recio, 2015). Tras su fallecimiento, parte de éstas se destinaron al Museo Arqueológico Nacional y el resto se expondría en el Museo Cerralbo, instituido como tal en 1944, diez años después de la constitución de la Fundación Museo Cerralbo (Molinero; Jaramago, y García, *op. cit.*).

1. 3. El Museo Arqueológico Provincial de Málaga y la colección de Casa-Loring

En Málaga, a pesar de la labor de la Comisión a la hora de reunir objetos históricos e incluso la investigación de restos arqueológicos y la protección de monumentos (Berlanga, 1999), no se consiguió crear un museo provincial donde albergar y exponer los objetos hallados en toda la provincia malagueña (Ramos Lizana, *op. cit.*).

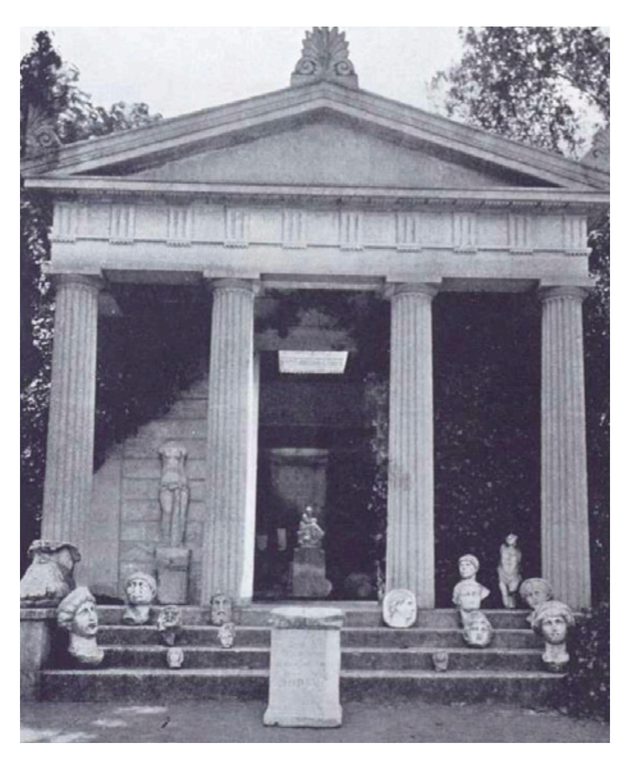


Fig. 2. Parte de la colección del Museo Loringiano. (Fuente: Rodríguez de Berlanga, M. (1903): *Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa-Loring.)*

No obstante, la aristocracia y la alta burguesía propiciaron la colección de algunos objetos históricos y arqueológicos, cuyo caso más sobresaliente es el de los marqueses de Casa-Loring. Esta familia se dedicó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX a viajar para adquirir piezas de gran valor arqueológico y exponerlas en su finca privada de la Concepción, Málaga, a partir de 1851, pudiendo ser la aparición de la *Lex Flavia Malacitana* la causa del interés por el coleccionismo arqueológico (Campos, 1987). Precisamente, este bronce jurídico de época romana, junto con otros, fueron vendidos en julio de 1897 al Museo Arqueológico Nacional (Olmedo, 2002; Ramos Frendo, 2005). Años más tarde, en 1903, Manuel Rodríguez de Berlanga sería el encargado de confeccionar el catálogo de la colección arqueológica privada de los marqueses de Casa-Loring (Rodríguez de Berlanga, 1903) (fig. 2).

Otro hecho fue la fundación de la Real Academia Provincial de Declamación y Buenas Letras de Málaga en 1886 por parte de Narciso Díaz de Escovar, ubicándose una colección arqueológica en una de sus salas (Berlanga, 1999). Las intenciones para crear un museo por parte de esta academia se intensificarían a raíz de la aparición de materiales arqueológicos tras el derribo de la muralla de Málaga (Berlanga, 2000; Rodríguez de Berlanga, 1908). Dos años más tarde, Rodrigo Amador de los Ríos publicaría el *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga* (1909).

A pesar de la inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes en 1916, la colección arqueológica de la Real Academia prosiguió albergando los materiales arqueológicos hasta su desaparición en 1936 (Berlanga, 1999).

El 2 de septiembre de 1947, se firmó el Decreto para la creación del Museo Arqueológico de Málaga en la ya reconstruida Alcazaba, siendo escenario de la exposición de las colecciones arqueológicas durante varias décadas (Fernández, y Martínez, 1989; Ordóñez, 2000; Torres, 1944). En 1996, las obras de rehabilitación de la Alcazaba de Málaga significaron la supresión de las últimas huellas del desaparecido Museo Arqueológico Provincial en los años setenta, sin tener en cuenta aquellos restos arqueológicos que quedaron «olvidados» en la Alcazaba. Tras, aproximadamente, dos décadas de lucha, fue inaugurado el Museo de Málaga el 12 de diciembre de 2016, acogiendo las colecciones de Arqueología y Bellas Artes.

2. La importancia de la transmisión del mensaje en los museos

El ser humano está en constante aprendizaje, incluso aunque éste sea fruto de sus experiencias diarias o cotidianas.

El museo se constituye como un centro de aprendizaje, pero, al contrario que los museos clásicos de tintes historicistas, entendemos que sería un error seguir concibiendo hoy en día al museo dentro de una acción comunicativa unilateral donde el visitante es un mero espectador y receptor, sino que por el contrario, y como en toda comunicación, se hace necesaria la participación activa y coordinada, mutua y bidireccional, constituyéndose con ello una relación museo-visitante mucho más intensa y activa (Castelli, 2013). No solo desde el ámbito del museo hacia los visitantes, sino también al revés ya que cada vez más se tiene en cuenta la opinión de los visitantes. De ahí la importancia de redes sociales, visitas guiadas e incluso personalizadas, etc. Todo ello buscando siempre un mayor conocimiento de la demanda, así como de sus necesidades para conseguir la mejor de las experiencias de aprendizaje y conocimiento en esa doble dirección (*feedback*). En este sentido, el museo se alejaría de la imagen de lugar estanco de exposición de piezas en contraposición de un lugar de intercambio de conocimientos y de enriquecimiento cultural donde cualquier edad tenga cabida adaptando los discursos de forma individualizada y personalizada al perfil del visitante.

Para la potencialización de la identidad cultural y ciudadana (Agudo, 1999) en los museos, creemos que lo más importante es que el propio centro museístico cuente con la participación activa de la ciudadanía local en todos los ámbitos de actuación: desde su creación, pasando por la colección, actividades, etc. Es decir, el museo debe buscar la implicación directa de éstos en los procesos museológicos.

Ejemplo de ello puede ser la petición ciudadana de reapertura del Museo Arqueológico de Granada, la repercusión de la reciente apertura del Museo de la Aduana de Málaga o el ejemplo del Centro de Interpretación de Cogollos Vega (Granada), cuya creación responde a las propias solicitudes de la población de Cogollos que reclamaban tener un museo propio



Fig. 3. Sala del Centro de Interpretación de Cogollos Vega. (Fuente: https://squidpaint.wordpress.com/2015/06/22/inauguracion-museo-cogollos-vega/).

que contara la historia del pueblo desde tiempos prehistóricos hasta la actualidad. Pero, en este caso, la ciudadanía no solamente participó mediante la manifestación del deseo de crear el centro, sino que se implicaron de forma directa en la concepción de la colección, por ejemplo, donando fotos del pueblo en la antigüedad que conservaban de sus antepasados y que siempre provocan sonrisas, anécdotas y buenos recuerdos entre la gente del pueblo cuando visita esta sala (bosque de imágenes). Y tal es la sensación de sentirlo como propio que incluso participan de forma activa en él mediante labores de voluntariado o participación en actividades, entre otras (fig. 3).

Por tanto, si queremos crear un museo para la ciudadanía, es imprescindible que el gabinete del museo cuente precisamente con esa ciudadanía existiendo un *feedback* que haga la experiencia museológica mucho más activa y enriquecedora.

3. Retos y problemas en la difusión histórica

La apertura de los museos por parte de iniciativas públicas y privadas como albergue, custodia y oportunidad para que el público pudiera contemplar las piezas arqueológicas y el patrimonio en general, se convertía en el símbolo identitario del pueblo, sobre todo con el auge del nacionalismo (González, 2008; Ramos Lizana, *op. cit.*). El museo en sí ha ido sufriendo una evolución, centrándose en ser un servicio público, un medio de comunicación didáctico y multimedia de la arqueología, reduciéndose el protagonismo de las piezas (Hernández, 1992; Prats, y Hernández, 1999).

Asistimos a un cambio de paradigma donde colisionan posturas antagónicas acerca de la formación de un museo, existiendo un conflicto acerca de cuál debe ser la teoría más idónea, hecho que acaba perjudicando al museo en sí, afectando a la práctica. Schouten y Tomislav nos habla del museo tradicional, el cual es racional, centrado en los objetos, ofreciendo un enfoque formal y autoritario, y conformándose con el orden establecido. Mientras que el museo moderno tiene en cuenta las emociones del público, el enfoque es informal y comunicativo, se muestra creativo y popular, es inconformista y se orienta a la innovación (Hernández, 1992; Schouten, 1987).

Vemos, por un lado, el interés más tradicional de un museo como un lugar de exposición de obras de arte (Hernández, 1992). Por otro lado, se aboga por adaptarse al público mediante la diversificación de actividades y el uso de las tecnologías, no dando tanta

importancia a la pieza en sí, que en número se ven reducidas, al igual que la información, ya que una gran cantidad se considera como saturación.

Además, asistimos a la creación de numerosos museos y centros de interpretación en localidades con poca población o en yacimientos y parques arqueológicos con el fin de la conservación de la pieza *in situ*, frente a otros problemas como la escasez de presupuestos, falta de personal científico y técnico y la inversión privada (Hernández, 1992), todo esto, sobre todo, en los museos de mayor entidad.

El fenómeno de la Nueva Museología consiste en un mayor interés por parte del museo en el público en detrimento del objeto, por lo que se adopta una postura social, un interés en acercarse a una sociedad cambiante mediante un museo vivo, un museo también en renovación continua (Castelli, *op. cit*.; Cuenca, 2014; Hernández, 1992).

A este respecto, es interesante también prestar atención a los problemas del discurso que a menudo se plantean en los museos. Desde piezas con escasa o nula referencia explicativa y contextual, convirtiéndose, pues, el museo en un mero catálogo expositivo de piezas, o en el otro extremo, exceso de cartelería explicativa que pueda abrumar al receptor no experto en la materia histórica. Por otra parte, no debemos pasar por alto que, en arqueología, el contexto se entiende como el vehículo fundamental para la reconstrucción de cualquier proceso histórico, por eso, en un museo, la contextualización de las piezas debe de ser, a nuestro juicio, un elemento igualmente fundamental para entender los procesos históricos vinculados al mismo y a las propias sociedades que lo produjeron (Cuenca, *op. cit.*).

Posiblemente, a tenor de esta disyuntiva, las nuevas tecnologías (Coceres, 2002) están cada vez ganando más presencia en la participación de los discursos explicativos como medios de sustitución o de complemento a la cartelería tradicional. Incorporación que, por otra parte, se debe de entender como básica teniendo en cuenta que nos encontramos ante una sociedad profundamente digitalizada, pero sobre la que también cabe reflexionar hasta qué punto pueden ser un apoyo al discurso explicativo, y en concreto, hasta qué punto son o no un buen canal de transmisión.

4. La tecnología en los espacios museísticos ¿un aliado para la transmisión del mensaje?

A lo largo del tiempo, el museo arqueológico, o, mejor dicho, el espacio museístico, ha ido transformándose en pro de ofrecer una información más completa y dinámica. Estas renovaciones vienen ocasionadas por el cambio en el discurso y en la estrategia museográfica, la mentalidad de la sociedad, la corriente del pensamiento y de la ideología, los planteamientos teóricos, entre otros factores. Esto supone una alteración en el continente y en la forma de mostrar el contenido por parte de los responsables del museo y de una sociedad cambiante y exigente. No hay que olvidar que un museo tiene la responsabilidad de conservar un objeto histórico como elemento patrimonial y contribuir a la sociedad mediante la investigación, la difusión y la divulgación

(Santibáñez, 2006). Es importante pues, que las piezas del museo, descontextualizadas, no solo puedan ser conocidas en su contexto, función y significado por parte de los académicos e investigadores, sino por toda la sociedad, y, para ello, es imprescindible la comunicación (Cuenca, *op. cit.*; Moreno, 2005).

Hay que resaltar un aspecto prioritario en la actualidad: las nuevas tecnologías. En las últimas dos décadas, el uso de los equipos informáticos y tecnologías móviles han ido incrementándose en el uso cotidiano de la sociedad, significando la asequibilidad en la adquisición de estos productos, el aumento del número de ventas, la innovación y diversificación tecnológica, e incluso, la evolución de las características de estos dispositivos. Así pues, hoy en día cualquier persona puede disponer perfectamente de casi cualquier medio tecnológico (Areces, 2005).

No debemos olvidar el cambio en el discurso de los museos, en la forma de exposición, desde aquellos museos decimonónicos que recargaban las salas de materiales sin ofrecer apenas información acerca de éstos, a otros museos de reciente creación, con una menor muestra de piezas expuestas para dar cabida a paneles informativos que, en ocasiones, excedían de información, causando el efecto de no-lectura a los visitantes.

En el siglo XXI, con la presencia de las nuevas tecnologías en la sociedad y la incorporación de éstas en los museos, el discurso e incluso la exposición muestran una clara transformación hacia una museografía multimedia (Moreno, *op. cit.*) gracias a la interacción con el visitante (Marfil, 2011b), incluso podemos hablar de la «desmaterialización del Patrimonio» (Morenés, 2012: 9). Hoy en día es extraño aquel museo que no hace uso de las nuevas tecnologías, pues todos, en mayor o menor medida, la emplean, desde el control de la iluminación y de la temperatura, reproducción de audios y vídeos, hasta las representaciones tridimensionales, interacción digital, realidad aumentada y visitas virtuales (Boya, y Gomis, 2005), sin olvidarnos del sistema audio-guía.

Los dos recursos más generalizados son, por un lado, la pantalla o proyector que complementa o sustituye al panel, significando la interacción del público para acceder a la información. Por otro lado, el sistema de audio-guía, que permite establecer una alternativa o complemento a los guías, pantallas y paneles, facilitando a quienes prefieran escuchar el mensaje mientras visualizan la pieza en vez de leer el panel y no visualizar la pieza coetáneamente. Esta tecnología ha generado cierta controversia, pues, por un lado, permite llegar al visitante el mensaje sin necesidad de generar un impacto acústico, pero, por otro lado, tiende a sustituir la labor del guía.

A estos dos ejemplos anteriores hay que sumarle el uso de la realidad virtual (Morenés, 2012). Ésta se concibe como un aspecto positivo, siempre y cuando no discrimine al museo y a la pieza en sí. La realización de una visita virtual nos permite conocer la sede y planificar la visita, sirviendo como foco de atracción al visitante potencial (Santibáñez, *op. cit.*). Cada vez son más los museos que emplean el uso de la visita virtual de la sede como es el Museo Nacional de Arqueología Subacuática (Aranbarri, y Baeza, 2012) o una exposición virtual de piezas, tanto en 2D (fotografías) como en 3D, como por ejemplo, el Museo Arqueológico

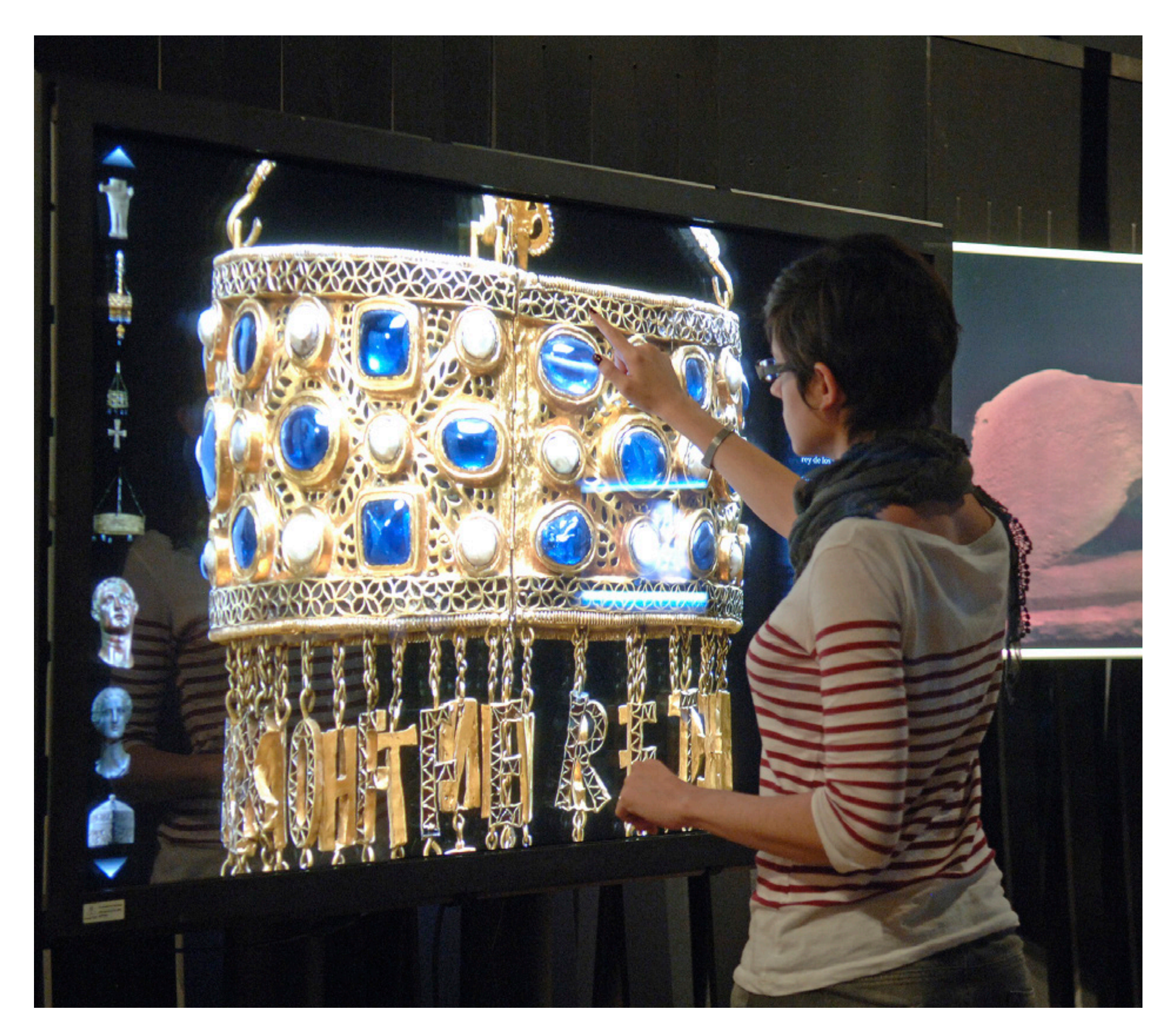


Fig. 4. Uso de la Realidad Virtual en el MAN. (Fuente: https://historiayarqueologia.wordpress.com/2010/07/16/realidad-virtual-en-el-museo-arqueologico-nacional/).

Nacional. A pesar de la disminución de visitas que pudiera conllevar, la visita virtual posibilita conocer las piezas sin ir necesidad de ir al museo, siendo una herramienta muy útil para el investigador y el arqueólogo (fig. 4).

Cabe destacar, entre tantos, algunos casos como el recién inaugurado Museo de Málaga que hace un uso concreto de la tecnología, empleando pantallas en algunas de sus salas. En el lado contrario tenemos el Museo CajaGranada Memoria de Andalucía, el cual personifica el uso total de la tecnología incorporando pantallas táctiles, proyectores e incluso videoconsolas para interactuar. Mientras que en un término intermedio, un museo que haría un uso equilibrado de la tecnología sería el MARQ (Azuar, 2005).

Hay que partir de la importancia de la estrategia de comunicación en el discurso científico, teniendo en cuenta varios aspectos: el tipo de mensaje que pretende transmitirse, el lenguaje utilizado y el destinatario. En estas líneas cabe preguntarse si la tecnología en los

espacios museísticos es un aliado para la transmisión del mensaje, o, en cambio, el abuso de éstas causa un efecto contrario a la recepción del correcto mensaje en el visitante. Estas dos posturas están patentes entre los profesionales del sector, ya que, unos consideran las nuevas tecnologías útiles para la divulgación, y otros, en cambio, opinan que el mensaje se altera y el fin del museo cambia de lo cultural al espectáculo (Boya, y Gomis, *op. cit.*). Esta última posición daría pie a reflexionar que el continente goza de mayor importancia que el mensaje, y, por supuesto, que la pieza exhibida (Herrero, y Sanz, 2002).

Es necesario añadir algunas cuestiones como, por ejemplo: «¿por qué creemos que la tecnología tiene su lugar en los museos?, ¿por qué los visitantes no saben entretenerse y tienen que ser entretenidos?, ¿cuál es el límite cuando un museo deja de ser museo y empieza a ser un espacio multimedia?, ¿cómo afrontar el funcionamiento diario de un museo-máquina?» (Micka, 2005: 223) Todos estos interrogantes pueden generar un debate entre tradicionalismo e innovación.

Las tecnologías no deben ser el objetivo de un museo, sino un recurso o una facilidad a la hora de transmitir el mensaje. La percepción positiva o negativa de la tecnología dependerá del uso que se le dé, por lo que una utilización correcta podrá generar expectativas y sensaciones positivas en el público, mientras que, si ocurre el caso contrario, puede suscitar numerosas críticas, sobre todo de los sectores más especializados en la museología (Boya, y Gomis, *op. cit.*).

La tecnología de la información y comunicación (TIC) puede ser determinante en la exposición, pudiendo considerarse como una evolución de la museografía (Boya, y Gomis, *op. cit.*) siempre y cuando la tratemos como un medio de transmisión del mensaje. Hay que tener en cuenta que el uso de un medio informático es actualizable a tiempo real, y aunque haya que realizar una inversión en los medios y en el consumo eléctrico y reparación hipotética de los mismos, la actualización del mensaje es la del museo en sí. También permite una interacción más profunda mediante el uso de efectos y experiencias sensoriales, logrando un mayor interés hacia un mensaje más nítido por parte del visitante.

La adquisición de equipos multimedia requiere una gran inversión inicial, un gasto económico en uso diario y en su mantenimiento y reparación. ¿Hasta qué punto resulta más rentable el empleo de las nuevas tecnologías para transmitir el mensaje? Posiblemente, el interés por parte del propio museo en ser referente en el uso de las tecnologías a la hora de la comunicación le dote de distinción con respecto a otros museos, además, el dinamismo que produce el discurso y hacer frente a la demanda de un público que prefiere interactuar con la tecnología antes que leer un cartel, son aspectos que producen la decantación por las nuevas tecnologías en vez de seguir empleando el método tradicional. No obstante, no todos los museos tienen la capacidad económica para incorporar medios tecnológicos.

El museo debe evitar siempre convertirse en un espacio multimedia, es decir, a pesar de la estrategia de atraer al público utilizando las nuevas tecnologías en el nuevo discurso, no hay que descuidar la razón principal del museo, la colección arqueológica expuesta.

Sin embargo, cuando en un museo se percibe la falta de interés o no se acierta en el vínculo con el público, se puede atribuir a la despreocupación por la arqueología y por la historia por parte de la sociedad, pero también hay que reconocer el fracaso de los académicos, investigadores y difusionistas-divulgadores a la hora de transmitir el mensaje de la forma correcta al público. De ahí puede provenir la idea de utilizar equipos informáticos para atraer al público. Cuando se plantea generar interés por parte del público, concienciarle del mensaje haciendo uso de la tecnología, reproducciones y otros métodos de interactuación, el museo se convierte en un centro didáctico y pedagógico, en un espacio más educativo que cultural (Correa, 2008; Marfil, 2011a).

En definitiva, la virtualización de los museos y de sus piezas simboliza un recurso didáctico, logrando que un museo esté a la vanguardia y que haya dinamismo (Aranbarri, y Baeza, *op. cit.*).

5. Actividades para todos en los museos arqueológicos

Tradicionalmente, como veníamos comentando, los museos eran espacios en donde lo importante era el albergue para conservar y exponer piezas antiguas de indudable valor histórico y tesoros. A un museo arqueológico asistían aquellas personas que, por su poder adquisitivo y nivel académico-cultural, podían admirar, comprender y valorar aquellas piezas expuestas.

El transcurso del tiempo ha hecho que el museo arqueológico se convierta en un espacio para todos los públicos (Ramos Lizana, *op. cit.*). El cambio del discurso ha quedado patente con la preocupación en mostrar la información sobre la pieza, su función y contexto mediante cartelería, proyectándose pues, una gran cantidad de información para satisfacer el desconocimiento de los visitantes. En algunos casos, la información resulta abrumadora, y en otras, confusa. Como consecuencia de esto se ha optado por el uso de un punto intermedio, ofrecer un discurso alternativo y orientado a la demanda, tratando de cuidar el acto divulgativo. Esta actualización de la técnica tiene como consecuencia un mayor acercamiento del museo al público general.

En las últimas décadas se ha dado un auge de centros de interpretación y museos (Ramos Lizana, *op. cit.*), donde cada localidad buscaba tener su propia institución museística. Este boom cultural no ha significado un éxito rotundo debido, en ocasiones, a la falta de planificación (Arcila, y López, 2015). En el caso de las grandes ciudades, como Málaga, su afán era reunir el máximo número de museos para conjugar una gran oferta cultural. Se percibe ahora la cultura como un foco de atracción turística, un medio para impulsar la sostenibilidad económica local en unión con otros ingresos (Herrero, y Sanz, *op. cit.*).

Ante el amplio abanico de ofertas, los museos tienen el deber de mostrar no solo su colección, sino de diversificarse ofreciendo actividades para todos los públicos y adaptándose a las nuevas exigencias. El museo se convierte en un centro dinamizador en el

que se desarrollan una serie de actividades complementarias destinadas a un variado tipo de público, siempre fomentando el turismo (Garde, 2006).

La base del museo arqueológico es la colección permanente (Garde, *op. cit.*; Ramos Lizana, *op. cit.*), y ya se ha indicado que, según el modo de transmitir el mensaje, se causará mayor o menor expectación, ya que la pieza o colección en sí puede generar mayor o menor atracción por la estrategia de marketing que se lleve a cabo y, por supuesto, la importancia histórico-arqueológica que tenga. Pero también, consideramos esencial el dinamismo en la colección, es decir, las exposiciones temporales. Estas exposiciones se complementan a las fijas y significan una obligación de visita cada cierto tiempo, una muestra de la renovación de la temática, dando pie a la diversidad del público, así como a la repetición de visitas.

Pero si hay algo presente en la visita de los museos, son las excursiones que reciben. De un lado, tenemos las excursiones escolares, imprescindibles para formar y concienciar a los menores e incluso universitarios de la importancia del museo arqueológico, de la arqueología y de la historia. He aquí cuando el museo tiene que llevar a cabo en conjunto con el centro escolar, la labor de aprendizaje, combinándolo con el entretenimiento y la diversión (Álvarez, 1996; Garde, *op. cit.*; Prats, y Hernández, *op. cit.*). De otro lado, tenemos las excursiones familiares y las visitas de otros colectivos, sean extranjeros, jubilados, asociaciones...

No hay que olvidar iniciativas que generen expectación popular como, por ejemplo, la celebración de actividades en un horario distinto al de apertura (visitas nocturnas), apertura en días de celebraciones especiales (Día Internacional de los Museos o Noche en Blanco). Sin embargo, un museo arqueológico no tiene que ser solo un centro de exposición de cara al público, sino algo más: pueden efectuarse talleres de manualidades y talleres de arqueología experimental, proyección de documentales, visitas guiadas programadas, visitas teatralizadas, excursiones a yacimientos, etc. (Álvarez, *op. cit.*; Prats, y Hernández, *op. cit.*) No hay que olvidar atender a los investigadores. A continuación, enumeraremos las distintas posibilidades que se pueden ofrecer.

En primer lugar, un museo arqueológico debe ser un lugar de investigación donde se permita y suministre a académicos, alumnos, arqueólogos, docentes, historiadores, investigadores... las piezas, bibliografía y herramientas necesarias para trabajos universitarios y para publicaciones. Podemos decir que un museo se convierte en un laboratorio (Nogales, 2004).

En segundo lugar, un museo arqueológico debe ser un lugar de difusión de las investigaciones, pues no solo es interesante que disponga de publicaciones propias acerca del contenido del mismo (Álvarez, *op. cit.*), sino que fomente la creación de actividades como Congresos, Jornadas, Seminarios, entre otros, en el mismo museo. Mediante estas actividades se pondrán de manifiesto todas las novedades arqueológicas y se potenciará el debate entre especialistas para luego ser publicadas (Garde, *op. cit.*; Nogales, *op. cit.*). De hecho, el «turismo de congresos» genera importantes ingresos a nivel interno y provincial.



Fig. 5. V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología / IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN celebrado en el MAN. (Fuente: http://www.man.es/man/actividades/congresos-y-reuniones/20170321-Congreso-SEHA-MAN.html).

También pueden producirse cursos y talleres que tengan como objetivo nutrir a los futuros arqueólogos e historiadores de nuevos conceptos teóricos y prácticos alternativos y complementarios a los impartidos en la Universidad (Prats, y Hernández, *op. cit.*) (fig. 5).

En tercer lugar, un museo arqueológico debe mantener relaciones de apoyo, cooperación y prácticas con otras instituciones, formando a los alumnos y facilitando experiencia y el acceso al mundo laboral a través de prácticas y actividades (Nogales, *op. cit.*).

En definitiva, un museo arqueológico es algo más que un lugar de exposición de las piezas de cara al público, es un centro de comunicación y de divulgación, y como tal, debe aprovechar todas las herramientas para que, mediante la conexión museo-sociedad, se impartan unos conocimientos y valores relativos a las sociedades pasadas. Para ello debe mostrarse totalmente activo y dinámico en el día a día para estar presente en la sociedad llevando a cabo múltiples actividades culturales que se dirijan a cualquier tipo de público.

6. Conclusiones

Los museos arqueológicos han experimentado una evolución para convertirse en un lugar público y para todos los públicos, es decir, la democratización del museo arqueológico, distinguiéndose por su accesibilidad y un discurso innovador. En la actualidad no debemos concebir al museo como un centro expositivo donde se ofrece un mensaje unilateral, sino que se ha creado un diálogo entre el propio centro, la población local y los visitantes, es decir, se ha fomentado la participación ciudadana en una institución que se adapta a las exigencias del siglo XXI.

Estas exigencias son el cambio paradigmático del museo en sí, atendiendo a una socialización del mismo a través de la transmisión del mensaje mediante el uso de las tecnologías, pero, sin embargo, su empleo incorrecto causa que el vínculo con la sociedad se priorice totalmente en detrimento de la pérdida de la función original o de la desvirtualización del objetivo principal, que es la pieza. Por último, como complemento, cada vez más se están ofreciendo actividades para atraer a todos los públicos, si bien, esto puede requerir la participación y/o colaboración con otras instituciones.

Bibliografía

Agudo Torrico, J. (1999): «Cultura, patrimonio etnológico e identidad», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 29, pp. 36-45.

Álvarez Arias de Saavedra, M. A. (1996): «Los museos y la educación: actividades didácticas para un museo de historia local», *Antiquitas*, n.º 7, pp. 135-142.

Amador de los Ríos, R. (1909): *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga*. Málaga: Diputación de Málaga.

Arambarri Basáñez, J., y Baeza Santamaría, U. (2012): «Museos Virtuales. Un caso práctico: Museo Nacional de Arqueología Subacuática (ARQVA)», *Virtual Archaeology Review*, n.º 7, pp. 31-33.

Arcila Garrido, M., y López Sánchez, J. A. (2015): «Los centros de interpretación como motor de desarrollo turístico local, ¿un modelo fracasado? El caso de la provincia de Cádiz», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 67, pp. 143-165.

Areces, R. (2005): «Museos y Nuevas Tecnologías», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º 10, pp. 247-254.

Azuar Ruiz, R. (2005): «El MARQ: La tecnología al servicio de la museografía», *Marq, arqueología y museos*, n.º 0, pp. 47-56.

Berlanga Palomo, M. J. (1999): «Una colección arqueológica en Málaga a principios del siglo xx: el Museo de la Academia de Declamación», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 21, pp. 217-224.

– (2000): «La Comisión de Monumentos de Málaga y su actuación en los descubrimientos arqueológicos motivados por los derribos de la muralla de la alcazaba (1904-1906)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 22, pp. 265-287.

Boya y Busquets, J. M., y Gomis Justo, M. (2005): «Las Nuevas Tecnologías en la Exposición», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º 10, pp. 203-219.

Campos Rojas, M. V. (1987): «Jorge Enrique Loring Oyarzábal: primer marqués de Casa-Loring (1822-1900)», *Jábega*, n.º 58, pp. 32-38.

Castelli González, A. G. (2013): «Museología: información-flujos-conexiones. El museo en el siglo xxi. El museo desde nuestra óptica actual», *Ciência da Informação. Museologia*, vol. 42, n.º 3, pp. 399-407.

Coceres, C. M. (2002): «Patrimonio y Nuevas Tecnologías», *Cuadernos, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.º 18, pp. 217-232.

Correa Gorospe, J. M. (2008): «Museos y tecnología: más que objetos y visitas virtuales», *Comunicación y pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos*; n.ºs 231-232, pp. 48-52.

Cuenca López, J. M. (2014): «El papel del patrimonio en los centros educativos: hacia la socialización patrimonial», *Tejuelo*, n.º 19, pp. 76-96.

Fernández Domínguez, M. C., y Martínez Enamorado, V. (1989): «El Museo Arqueológico de Málaga», *Revista de Arqueología*, n.º 100, pp. 46-54.

Garde López, V. (2006): «Museos: actividades para distintos públicos», *Idea La Mancha: Revista de Educación de Castilla-La Mancha*, n.º 3, pp. 247-251.

González Monfort, N. (2008): «Una investigación cualitativa y etnográfica sobre el valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural», *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, vol. 7, pp. 23-36.

Grahit i Grau, J. (1947): *Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944)*. Barcelona: Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos.

Hernández Hernández, F. (1992): «Evolución del concepto de museo», *Revista General de Información y Documentación*, vol. 2 (1), pp. 85-97.

– (1994): *Manual de la Museología*. Madrid: Editorial Síntesis.

– (2013): «Los comienzos de la museología en España», *Ciência da Informação. Museologia*, vol. 42, n.º 3, pp. 344-357.

– (2015): «Evolución de la teoría museológica en España», *Museologia e Patrimônio. Revista Electrônica do Programa de Pós-Graduaçãio em Museologia e Patrimônio*, vol. 8, n.º 2, pp. 147-167.

Herrero Prieto, L. C.; Terroso Cepeda, F. J.; Figueira, J. J., y Odete Fernandes, P. (2001): «Diagnóstico socioeconómico y valoración del turismo cultural de museos», *El patrimonio histórico en el río Duero*, pp. 425-474.

Herrero Prieto, L. C., y Sanz Lara, J. A. (2002): «Los Museos: uso y valoración económica», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º 6, pp. 220-236.

Jiménez-Blanco, M. D. (2013): *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*. Cuadernos Arte y Mecenazgo, n.º 2. Barcelona.

Mañueco Santurtún, M.ª C. (1993): «Antecedentes del Museo Arqueológico Nacional (1711-1867)», *Boletín de la ANABAD*, t. 43, n.os 3-4, pp. 11-36.

Marfil Carmona, R. (2011a): «Análisis del museo como narración audiovisual», *Educación Artística Revista de Investigación*, n.º 2, pp. 144-148.

– (2011b): «Discurso audiovisual y cultura digital: comunicación e interactividad en los museos», *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 1-16.

Micka, B. (2005): «Museos y tecnología», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º 10, pp. 223.

Molinero Polo, M. A.; Jaramago, M., y García Fernández, G. (2012): «El marqués de Cerralbo y el coleccionismo de antigüedades egipcias en España durante la segunda mitad del s. xix», *Novos trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia*. Edición de L. M. de Araújo y J. das Candeias Sales. Lisboa: Instituto Oriental, vol. 1, pp. 447-467.

Morenés y Mariátegui, C. (2012): «Nuevos instrumentos para la difusión y promoción del Patrimonio Cultural», *XXXII Reunión de Asociaciones y entidades para la defensa del patrimonio Cultural y su entorno*, Pamplona: Hispania Nostra, pp. 1-16.

Moreno, I. (2005): «Nuevas Tecnologías, nuevas formas de difusión del conocimiento», *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, n.º 10, pp. 233-243.

Nogales Basarrate, T. (2004): «La investigación en los museos: una actividad irrenunciable», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 0, pp. 42-61.

Olmedo Checa, M. (2002): «Conmemoración del 150 aniversario del hallazgo de la "Lex Flavia Malacitana"», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, n.º 2, pp. 21-24.

Ordóñez Vergara, J. (2000): *La Alcazaba de Málaga. Historia y restauración arquitectónica*. Málaga: Universidad de Málaga.

Prats, J., y Hernández, A. (1999): «Educación por la Valoración y Conservación del Patrimonio», en *Por una Ciudad Comprometida con la Educación*. Barcelona: Institut d'Educació.

Ramos Frendo, E. M. (2005): «Últimas voluntades de Amalia Heredia Livermore, marquesa de Casa-Loring», *Isla de Arriarán*, n.º XXVI, pp. 145-168.

Ramos Lizana, M. (2007): *El turismo cultural, los museos y su planificación*. Gijón: Ediciones Trea.

Recio Martín, R. C. (2015): «La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia», en *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo xix. Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013*, pp. 74-100. Edición de R. C. Recio Martín. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Rodríguez de Berlanga, M. (1903): *Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa-Loring*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

– (1908): *Noticia de algunos descubrimientos realizados desde fines de diciembre de 1904 a mediados de junio de 1906 al derrribar el último lienzo de la muralla de mar de la Alcazaba de Málaga que ha logrado examinar casi siempre en el mismo lugar donde se han verificado*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

Santibáñez Velilla, J. (2006): «Los museos virtuales como recurso de enseñanza-aprendizaje», *Comunicar: revista Científica Iberoamericana de comunicación y educación*, n.º 27, pp. 155-162.

Sanz Gamo, R. (2008): «El Museo Arqueológico Nacional», *Museo*, n.º 13 (Actas de las XI Jornadas de Museología: «Hacer un museo», León 2007), pp. 99-111.

Shouten, F. (1987): «La función educativa del Museo: un desafío permanente», *Museum International*, n.º 156, pp. 240-243.

Torres Balbás, L. (1944): «Excavaciones y obras en la Alcazaba de Málaga. (1934-1943)», *Al-Andalus*, vol. IX, pp. 173-190.

Feminismo nas periferias da Europa: a representação e o papel das mulheres nos Museus Nacionais de Portugal e Espanha

Feminism in the peripheries of Europe: the representation and role of women in the National Museums of Portugal and Spain

Feminismo en los bordes de Europa: la representación y el papel de las mujeres en los Museos Arqueológicos Nacionales de Portugal y España

Ana Cristina Martins[1] (ana.c.martins@zonmail.pt)
Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Instituto de História Contemporânea–CEHFCi-UÉ, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
M.ª Ángeles Querol[2] (maquerol@ucm.es)
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Desde el siglo XIX los museos son piezas-llave en la transmisión de ideas y conceptos. Siendo, en su mayoría, públicos, los museos tienen una responsabilidad más significativa en la formación de generaciones sucesivas de ciudadanos y ciudadanas, confirmando y perpetuando concepciones sobre variadísimos temas, incluyendo el papel de la mujer en la sociedad. Analizando la presencia y la representación de las mujeres en los Museos Nacionales de Arqueología de Portugal y España, se constata la existencia de un largo camino por recorrer hasta que la paridad de género sea conseguida. Se discuten las causas de las especificidades y de las diferencias identificadas para los dos casos y se apuntan hipótesis de una futura investigación en el área para mejor aprehensión comparada de las realidades observadas.

Palabras clave: Arqueología. Representación en Museos. Igualdad. Identidad.

---

1 Pós-Doutoranda da Fundação para a Ciência e a Tecnologia / Instituto de História Contemporânea–CEHFCi-UÉ, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
2 Professora catedrática da Universidade Complutense de Madrid.

Abstract: Since the 19th century, museums are key pieces in the transmission of ideas and concepts. Most of them being public, museums have an increased responsibility for the formation of successive generations of citizens, confirming and perpetuating conceptions on many subjects, including the role of women in society. Analyzing the presence and representation of women in the National Museums of Archeology in Portugal and Spain, we verify that there is a long way to go until gender parity is achieved. The causes of the specificities and differences identified for the two cases are discussed and the hypothesis of a future investigation in the area are pointed out for a better comparative apprehension of the realities observed.

Keywords: Archaeology. Representation in Museums. Equality. Identity.

Presentación

Consideramos, como no podía ser menos, que el papel educativo de los museos arqueológicos es importante porque reflejan, o intentan reflejar, la «realidad» de lo que ocurrió en nuestro pasado. Por ello estamos convencidas de que estos lugares, y más siendo emblemáticos museos nacionales, son excelentes vehículos de transmisión de ideas sobre el tema que nos interesa y que aquí presentamos: la igualdad / desigualdad de las mujeres.

Nuestro trabajo se centra en analizar someramente el papel de las mujeres en la creación / gestión de ambos museos nacionales (de Portugal y de España), así como en revisar cómo estos museos representan el pasado que explican. Como es lógico, si ese pasado se muestra desigual, con escaso número de mujeres o con representaciones en las que éstas desempeñan papeles secundarios, roles sumisos y actividades hoy casi despreciadas, la contribución de estos museos a la educación en igualdad es negativa.

1. A mulher no Museu Nacional de Arqueologia de Portugal: um primeiro ensaio

Central, desde a sua criação (Lisboa, 1893), nos destinos da actividade arqueológica conduzida em Portugal, o Museu Nacional de Arqueologia (MNA), concebido por José Leite de Vasconcelos (1858-1941) e por ele dirigido até 1929, incorporou e reflectiu a sociedade do seu tempo. Uma sociedade que assentava no pressuposto, entre outros, da superioridade intelectual e física do homem e na vocação educativa da mulher, tão ao gosto do ideário vitoriano, como garante da harmonia familiar, ou seja, da presumida ordem social (Gordon e Nair, 2003). Tratava-se, na verdade, de uma concepção social enraizada e disseminada por meios de excelência, como eram as tutorias, os colégios, as colectividades eruditas, as academias, as universidades, a imprensa e os museus.

Mas, embora o ambiente interno fosse menos propício à génese do movimento feminista (de primeira vaga) em Portugal, o país não se alheou de iniciativas congéneres assinaladas, entre nós, por vigorosa inspiração republicana e maçónica. Ainda assim, a generalidade das mulheres permanecia à margem da maioria dos actos públicos, incluindo

dos que mereciam redobrada atenção por parte de quem se consagrava às esferas educativa e cultural, presumidamente mais consonantes àquela que era então entendida como a «natureza» feminina. Assim se compreenderá melhor que, na maioria das vezes, as mulheres continuassem afastadas dos trabalhos conduzidos no MNA.

1.1. Colaboradoras

Configurando a primeira abordagem ao tema, mormente na área arqueológica[3], deparámo-nos com alguns imprevistos, como a escassez de registos fotográficos detalhados das exposições permanentes e temporárias realizadas no MNA, enquanto espaço orientador de uma certa maneira de produzir conhecimento arqueológico e de o disseminar no âmbito da comunidade científica portuguesa. Situação que nos instou a rever a estratégia traçada de início.

Partimos, então, em busca da história do MNA para nela entrever a representação da mulher, não tanto no discurso expositivo, quanto noutras actividades. Fizemo-lo com a plena consciência de que a mulher constitui uma das muitas «invisibilidades» da história da ciência (donde, também, da arqueologia), e de que a função atribuída à mulher no espaço museológico corresponde, na maioria das vezes, ao modelo social preponderante em cada contexto histórico. Mesmo que de modo insciente.

Tornou-se, por isso, imprescindível recorrer às principais fontes primárias impressas no tempo de J. Leite de Vasconcelos, a começar pela *História do Museu Etnológico* (Vasconcelos, 1915), da sua própria autoria, e pelo *O Arqueólogo Português*, o órgão oficial do MNA, publicado desde 1895 de forma quase ininterrupta.

Compulsando estas duas edições, verificámos que as escassas referências a mulheres se reportam a acções filantrópicas e, por isso, merecedoras de registo, considerando o seu contributo para o engrandecimento das colecções arqueológicas e etnográficas do MNA, através de oferta ou deposição de artefactos encontrados ou adquiridos em circunstâncias distintas.

Conquanto rara no já longo histórico do MNA, a presença de mulheres benfeitoras reitera o elitismo deste restrito universo feminino do Portugal finissecular composto, também, de mulheres proprietárias, com frequência viúvas, fruindo de autonomia e de poder suficientes para tomarem decisões unilaterais desta natureza, como ocorria além-fronteiras (Hill, 2016). Eram mulheres, cujo capital social, económico e cultural, lhes permitia contribuir para o desenvolvimento de diferentes áreas do conhecimento, a exemplo da arqueológica. Por isso, e por serem entidades individuais, individualizadas e, acima de tudo, a merecerem individualização, os seus nomes foram fixados pelo punho de J. Leite de Vasconcelos, memorizando a sua atitude para com o MNA. Seria, no entanto,

---

[3] Existe, no entanto, um trabalho pioneiro nesta matéria para os museus de arte (Rechena, 2011).

importante saber em que medida tinham noção do alcance destas suas decisões. Decisões que podiam, em todo o caso, ser inscritas, ainda que oficiosa e indirectamente, nos actos de beneficência mais abrangentes exigidos aos membros mais privilegiados da sociedade da época.

Evidente que, quando confrontado ao dos homens, o número de filantropas do MNA era quase inexistente[4]. Quase inexistente, mas não insignificante, pela relevância assumida num país onde parte significativa das mulheres alfabetizadas era iletrada. Relevância confirmada já sob a direcção dos dois sucessores de J. Leite de Vasconcelos à frente dos destinos do MNA, Manuel Heleno (1894-1970) e Fernando de Almeida (1903-1979), enquadrados por outros contextos históricos que possibilitaram a colaboração de mulheres em diferentes actividades realizadas no seu âmbito.

Produzida já no tempo de M. Heleno, nos anos 60, a terceira fonte impressa que privilegiamos nesta primeira análise corresponde a uma segunda história do MNA, redigida num acentuado estilo laudatório ao director do MNA, por um dos seus principais colaboradores e mais fiéis defensores, João Saavedra Machado (1932-2014).

Entre as quase 500 páginas destes Subsídios para a história do Museu Etnológico, o autor refere dezenas de colaboradores do MNA, independentemente da natureza dos respectivos contributos. De entre essas dezenas, menciona 14 nomes femininos. Número pequeno, poder-se-á afirmar. Pequeno, porém, significativo num território onde o analfabetismo quase endémico persistia e as mulheres raramente frequentavam o ensino secundário e obtinham formação superior, duas das prerrogativas para que pudessem, ademais, exercer o direito de voto durante o «Estado Novo» (1933-1974) (Pimentel, 2011).

Catorze colaboradoras que exerciam quase todas as actividades desenvolvidas no MNA. Não obstante, a maioria dedicava-se ainda a acções filantrópicas, a exemplo do apoio concedido pela então Duquesa de Cadaval às escavações arqueológicas dos concheiros (mesolíticos) de Muge (Figueiredo, 2014), numa acção invulgar ao ser assegurado no feminino, conquanto pela representante de uma das mais antigas famílias proprietárias do país.

Mas apesar de desenvolverem a maior parte dos trabalhos diários do MNA, estas 14 mulheres são pouco conhecidas do grande público ou, até, desconhecidas por completo. Uma quase invisibilidade que não era - há que referi-lo -, exclusiva da esfera feminina, na medida em que incumbências, como as de preparadores, conservadores, fotógrafos, desenhadores, bibliotecários e guardas, eram ignoradas, quase na totalidade, por visitantes, especialistas,

---

[4] Os dados relativos ao período decorrido entre 1895 e 1917, retirados da 1.ª série de *O Arqueólogo Português*, permitem-nos concluir existir 2,4 % de mulheres beneméritas num universo total de c. de 1112 nomes referenciados nesta categoria geral. A reforçar esta situação, o facto de, num total de 3731 autores de epístolas mantidas com J. Leite de Vasconcelos, 293 (= 12,73 %) sejam assinadas por mulheres. A maior parte correspondia, porém, a elementos da própria família de J. Leite de Vasconcelos, e pouco mais de seis se dedicavam a estudos literários e científicos, a exemplo da primeira mulher a leccionar numa universidade portuguesa –a de Coimbra–, a filóloga e escritora prussiana Carolina W. Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), por quem J. Leite de Vasconcelos nutria evidente admiração intelectual.

estudantes ou simples curiosos e diletantes, sendo reconhecidas de modo ocasional por quem administrava os museus, em razão de serem entendidas como acções de bastidores, numa recriação, mesmo que inconsciente, do figurino social de *Upstairs, downstairs* (Dawes, 1974; Turner, 2005).

Entre as mulheres referenciadas por J. Saavedra Machado, encontramos Vera Leisner (1885-1972), cujo trabalho conquista o respeito da comunidade arqueológica portuguesa, mormente após o falecimento de Georg Leisner (1870-1957), seu marido, quando prosseguiu, aprofundou e ampliou os estudos conjuntos iniciados com o projecto *Die Megalithgräber der Iberischen Halbinsel*.

Deparamo-nos, entretanto, com outros nomes, incluindo os de quem, ambicionando especializar-se em arqueologia pré-história e clássica, acabou por se focalizar noutras áreas do conhecimento, por razões ainda pouco evidentes para nós, mas às quais não terá sido estranha a personalidade algo peculiar de M. Heleno, director do MNA e responsável, naqueles anos, pela formação arqueológica na FLUL. Foi o caso de Virgínia Rau (1907-1973), distinta medievalista e catedrática de história da FLUL, cujos primeiros trabalhos consagrou à pré-história, mas que abandonou rapidamente por razões ainda pouco claras. Foi de igual modo o exemplo de Rosa Capeans (1894-1970)[5]. Contratada como preparadora-conservadora, R. Capeans reorganizou a biblioteca, realizou prospecções arqueológicas, apresentou comunicações orais, publicou artigos, foi membro do Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia (IPAHE) (1933) e relatou, a pedido de M. Heleno, o processo de levantamento de mosaicos romanos do sítio arqueológico de Torre de Palma, por parte de equipa italiana especializada (Almeida, 1970).

Maria de Lourdes Costa Artur (1924-2003), é outro dos nomes encontrados no livro de J. Saavedra Machado (*vid. supra*). Aluna de M. Heleno na licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas da FLUL, M.ª de Lourdes redigiu a monografia de final de curso em arqueologia clássica, a partir da análise de colecções existentes no MNA. Terminada a licenciatura, decidiu continuar os estudos no estrangeiro. Obteve, então, no início dos anos 50, bolsa do Instituto de Alta Cultura (IAC) (1952) para Madrid, através do convénio assinado entre este organismo governamental português e o espanhol Consejo Superior de Investigacionaes Cientificas (1939). Especializando-se no Instituto Rodrigo Caro junto, entre outros, de Antonio Garcia y Bellido (1903-1972), M.ª de Lourdes tencionava contribuir para o desenvolvimento da arqueologia em Portugal, uma vez regressada ao seu país. Objectivo que não logrou alcançar por motivos de ordem familiar[6].

Identificamos também Margarida Rosa Cassola Ribeiro (1911-2001). Professora primária, nunca deixou de se dedicar à investigação arqueológica e etnográfica, ingressando, no início da década de 60, como técnica de etnografia, no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (1933). Alguns dos seus trabalhos foram incluídos em reputadas publicações

---

5 Comunicação apresentada por Ana Cristina Martins ao «Congresso Feminista» organizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2008, intitulada «Rosa Capeans (1894-1970) e a arqueologia portuguesa: do olvido ao reconhecimento».
6 Informação obtida pela autora destas palavras junto de seus descendentes directos, residentes em Espanha.

científicas portuguesas, como a *Revista Lusitana*, a *Revista de Portugal*, a *Revista de Etnografia*, *O Arqueólogo Português* e a *Ethnos*. Sendo o feminismo recorrente nas temáticas centrais do seu discurso, compreende-se melhor que assinasse um estudo publicado nos anos 60 sobre olaria produzida por mulheres e sua eventual aplicação na interpretação de realidades encontradas em contexto arqueológico.

Irisalva Constância de Nóbrega Nunes Moita (1924-2009) foi, como M.ª de Lourdes (*vide supra*), aluna de M. Heleno, a quem deveu a sua contratação como professora da FLUL. Enquanto isso, dedicou-se à investigação arqueológica, mormente clássica e proto-histórica, com o apoio financeiro do IAC, proferindo conferências e publicando trabalhos em revistas de referência nacional, a exemplo de *O Arqueólogo Português* e da *Ethnos*. Todavia, razões ainda não esclarecidas na totalidade ditaram o seu afastamento da FLUL, para a qual terá concorrido a incompatibilidade desenvolvida, entrementes, com M. Heleno. Apesar disso, e obtido o diploma do primeiro curso, em Portugal, de conservadores de museus, Irisalva Moita assumiria a direcção dos museus municipais de Lisboa, desdobrando-se em inúmeras actividades patrimoniais, introduzindo a prática da arqueologia urbana e marcando, para sempre, o rumo dos estudos olisiponenses.

Realçamos, por fim, o nome de Maria Alice Beaumont (1924-2009). Consagrando os seus primeiros estudos à arqueologia, M.ª Alice reorientou-os para a esfera artística, dirigindo o Museu Nacional de Arte Antiga, onde entre outras particularidades se destacou, pela divulgação de colecções nacionais.

Parecia, por conseguinte, que, à excepção de casos, como o de Rosa Capeans, as jovens estudantes e estagiárias se afastavam do MNA norteado por M. Heleno.

Panorama algo insólito que começou a mudar paulatinamente, entre os anos 50 e 60, coincidindo *grosso modo* com a etapa final de M. Heleno na direcção do MNA e da FLUL, e a afirmação de arqueólogos formadores da geração responsável pela arqueologia após a Revolução de 1974. Tal ocorreu quando o país procurava reforçar a cooperação científica internacional e assistia ao crescimento do número de mulheres com formação superior e plenamente envolvidas na produção científica.

Assim se entende melhor o número gradual de artigos assinados por mulheres publicados na revista *Ethnos*, pertencente ao IPAHE, sedeado no MNA. Crescente, mas não ainda equiparável aos redigidos por homens, surgindo ademais, adjectivadas no masculino na sua condição de membros do IPAHE[7]. Havia, sem dúvida, muito a percorrer até que a linguística incorporasse algumas mutações sociais. Além disso, confirmava-se, também assim, como a produção de conhecimento científico, em geral, e arqueológico, em particular, continuava a ser um domínio masculino. Facto, ademais, confirmado pelo número de associadas[8], de artigos

---

7 Exemplo disso, Margarida Ribeiro, assinalada como *Sócio efectivo do Instituto*.
8 Três, de entre 197 listados em 1948.

dados à estampa[9] e de palestras efectuadas[10], para não mencionar a natureza dos assuntos apresentados no feminino, quando cotejados aos verificados no masculino. Entretanto, haveria que esperar pelos anos 60 para que uma colaboradora do MNA e da *Ethnos*, Margarida Ribeiro (vide supra), fosse incluída na direcção do IPAHE, ainda que na condição de secretária.

Esta situação generalizada alterou de modo assinalável com a instauração do regime democrático no país, embora a direcção do MNA continuasse (como continua) a ser exercida no masculino, enquanto a globalidade dos seus colaboradores se mantém feminina. Trata-se, no entanto, de uma disposição que não é exclusiva do MNA, nem das esferas museológica, cultural e científica, embora seja interessante verificar que a maioria dos museus nacionais, laboratórios de Estado, centros de investigação, institutos politécnicos, universidades e fundações apresente o mesmo cenário já em pleno século XXI. Ocorrência que deveria merecer uma profunda reflexão por parte de toda a comunidade, a começar pela arqueológica.

1.2. Exposições

Quanto à representação da mulher nas exposições permanentes e temporárias, assim como nos respectivos catálogos, a falta de acesso a fontes primárias detalhadas, mormente fotográficas (*vide. supra*) impede-nos, por enquanto, de avaliar com profundidade esta situação e perceber, na íntegra, que categorias e subcategorias de mulheres estão presentes no museu.

Não obstante, os dados recolhidos até ao momento permitem-nos confirmar o predomínio da imagética masculina, frequentemente imponente, associada ao poder bélico, político e religioso, a exemplo dos guerreiros lusitanos e de elementos escultóricos e arquitectónicos do período romano (fig. 1). Estas mesmas informações possibilitam, de igual modo, aferir a imagem da mulher através da sua associação a actividades domésticas. É o caso da exposição temporária de etnografia organizada nos primeiros anos do século XX, sobre o traje no país, a partir da colecção de bonecas trajadas da benemérita do MNA, Cândida de Viveiros Rego Bettencourt Ferreira, numa evidência do conservadorismo patente em representantes femininas da nossa sociedade[11] (fig. 2).

Decidimos, por conseguinte, centrar a nossa atenção nos catálogos produzidos no âmbito das exposições, sobretudo temporárias, por serem as únicas organizadas no MNA desde a «Lisboa subterrânea» integrada na «Lisboa Capital Europeia da Cultura' 94», entre 26

---

9 Doze, de entre 160 textos publicados entre 1935 e 1979. Os dados reunidos para o *O Arqueólogo Português* parecem confirmar esta tendência: enquanto a primeira série, publicada entre 1895 e 1956, inclui apenas 0,04 % de colaborações femininas, a segunda série, dada à estampa de 1951 a 1964, contempla 6,2 %, e a terceira, editada entre 1967 e 1977 (mas que seleccionámos até 1973), exibe já 12,77 %, numa tendência que se acentuaria com a instauração do regime democrático no país.

10 Onze, de entre 224 realizadas entre 1935 e 1979.

11 Tratou-se de uma exposição comparável a outras, ocorridas à época em diferentes instituições culturais, a exemplo do Museu Arqueológico do Carmo (1894), em Lisboa, pertença da Associação dos Arqueólogos Portugueses (1863), onde esteve patente ao público uma exposição temporária de leques, cedidos provisoriamente a título gracioso pelos seus proprietários, dois homens e duas mulheres, entre as quais a condessa das Alcáçovas. Decorria o ano de 1926.

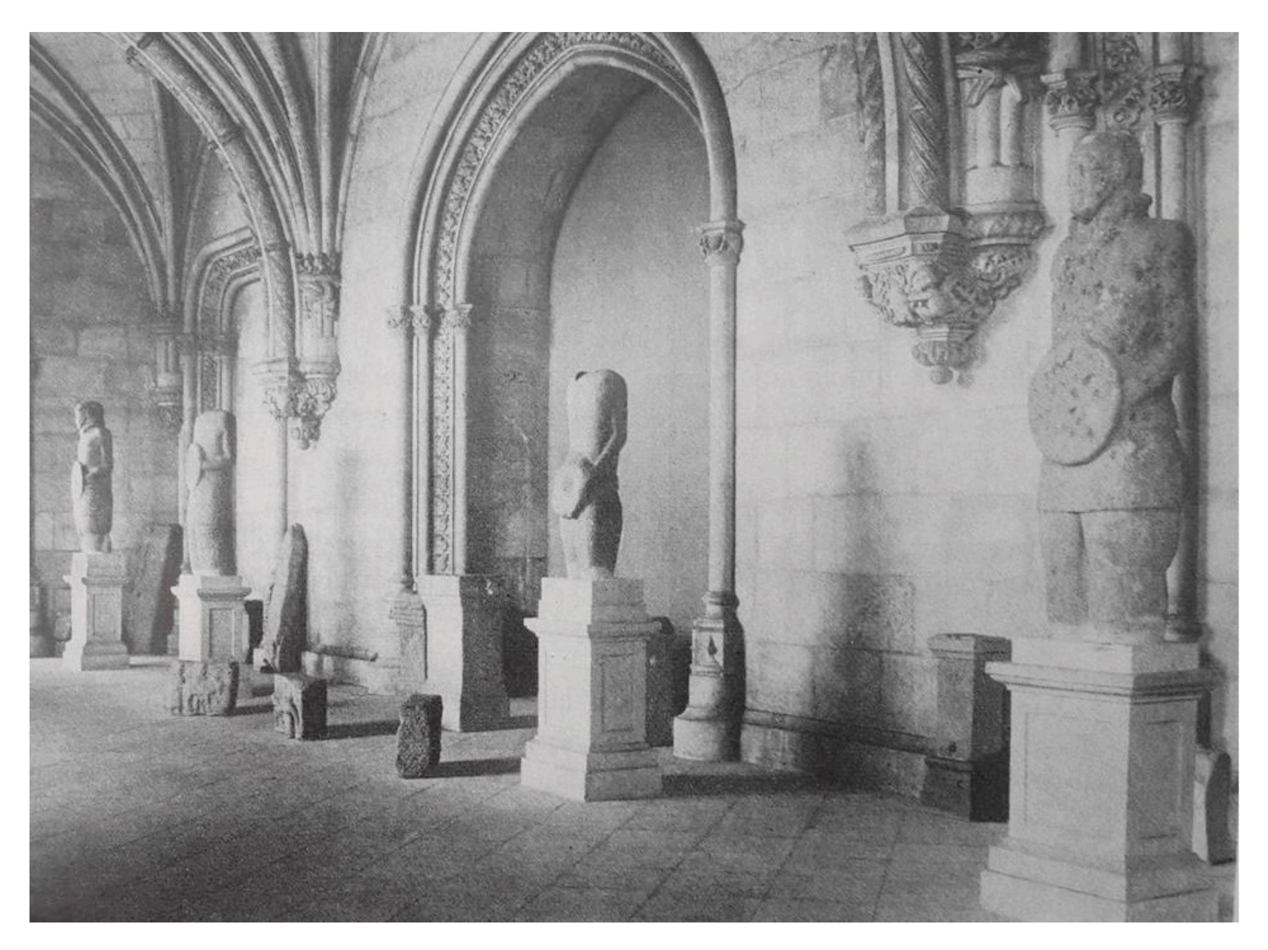


Fig. 1. Panorâmica de sala do MNA com esculturas de guerreiros «lusitanos» (adaptado de Machado, 1965).



Fig. 2. Panorâmica de sala do MNA com exposição de bonecas (adaptado de Machado, 1965).

de Abril de 1994 a 29 de Janeiro de 1995. Além disso, as duas únicas exposições permanentes -«Tesouros da Arqueologia Portuguesa» (desde 1980) e «Antiguidades Egípcias» (desde 1993)-, não dispõem dos elementos imagéticos que entendemos centrais nesta nossa análise.

Percorrendo, pois, os catálogos editados para algumas das 85 exposições organizadas no MNA desde os anos 80[12], ou seja, coincidindo cronologicamente com as terceira e quarta vagas feministas (Offen, 2000), verificamos a inexistência quase total de uma narrativa escorada na tradicional separação de actividades por sexo e/ ou género. Pelo menos, em termos de discurso verbal e de reconstituição gráfica.

12 Correspondendo a duas permanentes e a 89 temporárias.

Situação que podemos considerar inesperada, embora a entendamos mais como resultado da procura (mesmo que inconsciente) de isenção historiográfica, do que propriamente da necessidade de utilizar o museu enquanto espaço de reflexão acerca da condição da mulher na sociedade actual, por comparação com os casos expostos nas salas do MNA.

Analisando os períodos, os títulos, as tipologias artefactuais e as imagens seleccionadas para as exposições, capas dos catálogos e *outdoors*, observamos a persistência de uma terminologia e de uma imagética associadas a um estereótipo enraizado acerca do ser masculino e do ser feminino, visível na monumentalidade das representações do homem e na quase invisibilidade da mulher. Uma quase invisibilidade resultante, entre outras circunstâncias, da natureza das próprias actividades assumidas por ambos os sexos em diferentes contextos históricos, e sua consequente menor apreensão no registo arqueológico. Decorre, de igual modo, da imagem fixada do lugar da mulher na sociedade ocidental, transferida acriticamente para realidades pretéritas, sem invocar a essencialidade das tarefas atribuídas tradicionalmente à mulher no quotidiano das suas comunidades de pertença, e sem explorar, por exemplo, a iconografia das musas representadas em mosaico do sítio romano de Torre de Palma (fig. 3).



Fig. 3. Musas representadas em mosaico do sítio romano de Torre de Palma (adaptado de Machado, 1965).

Não surpreende, por conseguinte, que o número de exposições comissariadas por homens (24) corresponda ao dobro das coordenadas por mulheres (12), registando-se, em simultâneo, um número crescente de exposições organizadas em conjunto, em número superior ao das assumidas por mulheres (17)[13] .

13 Foram analisadas apenas 53 exposições de entre as 85 realizadas desde os anos 80, por serem as que correspondiam ao critério base da nossa selecção, ou seja, à sua tipologia eminentemente arqueológica.

Números que poderão explicar o predomínio de algumas cronologias (ex.: megalitismo, cultura castreja; romanidade), títulos (ex.: «De Ulisses a Viriato: o primeiro milénio A.C.»[14]; «Pera guerrejar: armamento medieval no espaço português»[15]) e capas editoriais (ex.: figuras masculinas e de guerreiros em «A I Idade do Ferro no Sul de Portugal: epigrafia e cultura»[16]; «De Ulisses a Viriato; Tavira. Território e poder»[17]). Mas, não é menos verdade que encontramos a mesma narrativa, verbal e iconográfica, na capa do catálogo da exposição «A Idade do Bronze em Portugal: discursos de poder»[18], comissariada por uma mulher, havendo que indagar, junto da própria, as razões subjacentes à escolha dos respectivos conteúdos. Em contrapartida, ocorreram duas exposições -«A Mulher Rebelde na Mitologia na História e no Drama»[19] e «Vasos Gregos em Portugal: aquém das Colunas de Hércules»[20]-, comissariadas na íntegra por mulheres, onde o elemento feminino preponderou na escrita e na imagem. Casualidade? Intencionalidade? Haverá que esclarecer mediante recolha de memórias orais.

Em todo o caso, assistimos à sobrevivência do discurso centrado no «Homem», e não na «Humanidade», num catálogo de finais dos anos 80 («Portugal das origens à época romana»[21]):

> A abrir a Galeria de Exposição Permanente do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, encontra o visitante uma primeira referência à "*Génese do Homem*" […] "*senhor do fogo*" (*Homo erectus* mais recentes) […] o *Homem* constitui, sempre, a *personagem central* de todo o "drama histórico" que esta Exposição narra (Alves, 1989: 14. Nossos itálicos).

Prédica algo assombrosa, pelo muito produzido já então no quadro dos estudos de género e das mulheres. Produzira-se, é certo, mas essencialmente fora da academia, na qual ressoavam apenas parcelas desses escritos.

Mais surpreendente, porém, será o reencontro desta narrativa, em tom declarativo e afirmativo, transcorrida uma década, num momento em que a terceira vaga feminista se afirmava e os estudos feministas eram introduzidos em definitivo nas universidades nacionais[22]. Reconstituídas graficamente, as actividades quotidianas calcolíticas inseridas no catálogo da exposição «O povoado de Leceia: sentinela do Tejo no terceiro milénio antes de Cristo»[23], denunciam a costumada divisão de tarefas por sexo (ex.: mulheres agricultando e homens pastoreando e dedicando-se à metalurgia). Inusitado? Não, se as analisarmos enquanto resquícios de uma visão milenar de matriz judaica e cristã, presumidamente reiterada por registos etnográficos. Não, se forem inconscientes e derivarem de um modelo interiorizado acriticamente e, por isso, assumido

---

14 De 17 de maio de 1996 a 1 de junho de 1997.
15 De 4 de abril de 2000 a 16 de julho de 2000.
16 De 28 de novembro de 1980 a 31 de dezembro de 1981.
17 De 5 de agosto de 2003 a 11 de abril de 2004.
18 De 4 de maio de 1995 a 6 de abril de 1996.
19 De 10 de novembro de 1994 a 18 de dezembro de 1994.
20 De 26 de janeiro de 2007 a 9 de setembro de 2007.
21 De 16 de outubro de 1989 a 21 de dezembro de 1993.
22 Caso da Universidade Aberta, em Lisboa, com a criação do Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.
23 De 17 de julho de 1997 a 5 de abril de 1998.

como «natural», «óbvio», donde axiomático. Sim, se a exposição e o catálogo não tiverem sido utilizados para esgrimir as hipóteses apresentadas, as compreender historicamente, criticar a evolução das funções de género apresentadas e realçar a importância comparada e equitativa dos papéis desempenhados por mulheres e homens na sobrevivência das suas comunidades.

2. Reflexões intercalares e propostas de análise específica para o MNA

Encontrar uma resposta mais concordante à realidade dos factos apresentados para o caso do MNA exige entrevistar comissários e curadores das exposições, assim como coordenadores e autores dos catálogos. Nesse sentido, torna-se imprescindível, compreender se os raros catálogos editados por mulheres contemplam o mesmo modelo androcêntrico e, em caso afirmativo, quais as razões da sua adopção, se de adopção se tratou[24].

Os motivos da prevalência acrítica desta narrativa no MNA (e não apenas) decorrerão, antes de mais, da frágil implantação dos movimentos feministas em Portugal, de algum modo reforçada por determinadas conquistas democráticas. Uma particularidade da nossa história que poderá justificar o alheamento das universidades portuguesas por temas como o do papel da mulher no desenvolvimento histórico. Pelo menos, até há pouco tempo. Situação à qual se somará o facto de os estudos das mulheres e os estudos de género constituírem áreas de investigação relativamente recentes no país, embora com assinalável desenvolvimento e diversificação temática nos últimos anos (Vaquinhas, 2002), nomeadamente em arqueologia[25]. Além disso, as direcções de empresas de arqueologia, centros de investigação, institutos, faculdades, universidades e museus (em especial na área das ciências humanas e sociais), continuam a ser maioritariamente assumidas por homens. Impõe-se, todavia, questionar se o modelo de actuação altera quando dirigidos por mulheres.

Não obstante, o MNA parece procurar, consciente ou inconscientemente (haverá que apurar), ultrapassar o predomínio de um discurso androcêntrico, em especial através do serviço educativo, por intermédio de uma actividade ilustrada com elemento feminino ligado a um exercício de raciocínio lógico-matemático considerado, durante séculos, como predicado masculino. Pelo que apurámos, trata-se, porém, de uma acção isolada, descontextualizada de qualquer plano destinado a promover, no MNA, a reflexão sobre a condição da mulher ao longo da história, em comparação com a realidade actual.

---

24 Na aula aberta que a autora destas palavras realizou em finais de 2015 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, uma das docentes comentou nunca se ter apercebido de que reproduzia modelos masculinos da sociedade, tanto no conteúdo das suas classes, como nas suas palestras e textos.

25 Disto são exemplos, as conferências de Jacinta Bugalhão «As mulheres na arqueologia portuguesa» no I Congresso da Associação dos Arqueólogos Portugueses (Lisboa, 21-23 de novembro de 2013), publicada nas respectivas actas (Bugalhão, 2013), e de Ana Cristina Martins "Arqueologia, Missões Tropicais e Mulheres na Ciência", no âmbito das Jornadas de Investigação CEHFCi (Universidade de Évora. 18 de julho de 2014); o relatório português «DISCO – Discovering Archaeologists of Europe 2014», pela Associação Profissional de Arqueólogos, divulgada na Casa das Artes (Porto, 26 de setembro) e na Secção de Arqueologia da Sociedade de Geografia de Lisboa (3 de Outubro de 2014); o seminário «A arqueologia em Portugal sob o signo da mulher: entre a sombra e a cátedra» da Secção de Arqueologia da Sociedade de Geografia de Lisboa (21 de outubro de 2014), o primeiro deste âmbito realizado em Portugal, coordenado pela autora destas palavras, com a presença de vários oradores e de uma especialista espanhola.

Sabemos que nos encontramos ainda na antecâmara de um longo e intrincado processo de análise que ambicionamos possa vir a contribuir para a renovação de procedimentos no MNA. Concretizar este desiderato exige saber se os seus colaboradores, sobretudo, mulheres, concordam com a possibilidade e a necessidade de alterar a linguagem expositiva, tanto textual, como visual, para que o museu possa cumprir, também desta forma, o seu papel de espaço de socialização, comunicação, instrução e educação, designadamente para a cidadania.

Aspecto tanto mais importante e urgente quando a educação e o ensino ainda são assumidos, na sua maioria, por mulheres, e a elas cumprindo, também na generalidade, o acompanhamento das novas gerações nas visitas que efectuam a espaços museológicos, como o MNA (Hill, *op. cit.*). Mas é de igual modo relevante do ponto de vista das teorias feministas, porque não basta analisar historicamente o papel da mulher, havendo que elaborar um discurso expositivo que inste à problematização dos factos apresentados e à apreensão do carácter evolutivo do papel da mulher até ao momento histórico actual, com a noção de que uma exposição resulta sempre de uma selecção prévia de materiais, de acordo com a mensagem que se pretende transmitir aos visitantes, donde à (quase) plenitude da sociedade.

Trata-se, sem dúvida, de um amplo e complexo campo de estudo a explorar de forma comparada, nomeadamente com exemplos espanhóis, a começar pelo MAN, para o qual existem já muitos dados analisados, enquanto Lisboa e Portugal esperam assistir à renovação do MNA, especialmente no que se refere a uma exposição permanente que, enquanto mulher e historiadora da arqueologia, ambiciono seja descentrado de um predominante discurso androcêntrico.

3. El nuevo MAN de España y las mujeres

Analizando el organigrama de personal actual en el MAN de España, encontramos una llamativa desproporción a favor de la presencia femenina: si observamos con detenimiento la fotografía oficial de la inauguración de la nueva instalación, en su página web, del año 2014, vemos cómo hay 48 mujeres y 27 hombres, lo que supone un 68 % de mujeres. El número total desciende si se revisan los nombres y cargos u ocupaciones que aparecen en la página web del Museo, en donde sobre un total de 435 personas trabajadoras en distintos niveles, nada menos que el 77 % son mujeres. De entre los distintos grupos tenemos que destacar a las numerosas conservadoras –once de catorce- y técnicas en museos –trece de catorce-.

Esta curiosa situación, que de ninguna manera es común en otros museos –por ejemplo, en el Prado, aunque son más abundantes las mujeres que los hombres (26 frente a 23), la desproporción no es tan acusada-, no tiene una historia muy larga, aunque el MAN es uno de los pocos museos nacionales que ha tenido a lo largo de su historia más de una mujer directora.

Esta visibilidad de las mujeres como trabajadoras a todos los niveles en el MAN ha comenzado a tener un reflejo en las reproducciones o representaciones del pasado que se han llevado a cabo en la realización del nuevo Museo. Como ya publiqué con anterioridad (Querol, y Hornos 2015), las salas de Prehistoria y Protohistoria de la nueva exposición del

MAN nos muestran la presencia de un 25,1 % de mujeres en las escenas reproducidas por cualquier medio (dibujos, videos, interactivos…). Se trata, en comparación con otros museos, de una proporción bastante alta, y además en muchas de esas escenas las mujeres son las protagonistas y aparecen en primeros planos.

Todo esto no debería llamar la atención y nos podría parecer algo normal y esperable, si no fuera porque en el contexto de los museos estudiados, resulta excepcional (Querol. y Hornos, 2011; Querol, 2014). Está claro que la renovación del MAN, al menos en las salas analizadas, ha incluido un cuidado detallista en la representación de las mujeres en el pasado.

La cantidad de escenas analizadas en estas salas es alta (63), menor en la sección de Neolítico y Bronce y mayor en la de Protohistoria. La media de personas representadas en cada escena es de 12, y más o menos el 70 % de las figuras son dibujos, por lo general de muy buena calidad; el resto son escenas procedentes de videos, contextos en los que parece haber habido cierto esfuerzo por no dejar claro el género de los personajes. Aun así, hemos podido distinguir el género nada menos que en 732 figuras, de las que el 25,1 % son mujeres.

Algunas de estas escenas son excepcionales porque presentan a las mujeres casi en igualdad de acción y posición respecto de los hombres, como ésta que acompaña a la época paleolítica (fig. 4):



Fig. 4. Escena de carroñeo que ilustra el Paleolítico Antiguo.

Es muy interesante comprobar, en el conjunto, las posiciones en las que aparecen las mujeres, con una gran mayoría en pie (66,3 %), un 20,2 % sentadas, 7 % agachadas o inclinadas y un 6,5 % de rodillas, de las cuales un tercio presentan tan solo una rodilla en tierra. El porcentaje de mujeres con las dos rodillas en tierra, postura tradicional de total sumisión, es bastante más alto en otros museos analizados (Querol, y Hornos, 2011).

En cuanto a los trabajos que desempeñan las mujeres, llama la atención su participación en tareas «propias» de hombres que exigen fuerza física. Pero la mayoría de ellas caminan (28,3 %), van en procesión o se dirigen a algún lugar, de espaldas o de frente, cargadas o no. En un porcentaje similar (25,6 %) las mujeres están: bien de pie, bien sentadas, pero no realizan tareas o desempeñan roles claros, simplemente están ahí (fig. 5).



Fig. 5. Escena de construcción de un monumento megalítico.



Fig. 6. Mujeres en enterramientos.

Sobresale también la importante cantidad de mujeres que participan en los funerales, escena esta última muy repetida en este nuevo MAN –tal vez un museo de entierros y procesiones-. Y aunque el número es pequeño, aparecen también mujeres trabajando en ámbitos tradicionalmente masculinos, como la minería o la caza, lo que sin duda ha supuesto un esfuerzo consciente por parte de las personas responsables del diseño (figs. 6 y 7).

Hay que destacar, entrando ya en las otras salas del MAN, el sistema de presentación de las colecciones de Grecia, hecho a mayor gloria de la autoridad masculina, traducción del pensamiento griego androcéntrico. En ella, la oposición hombre / mujer resulta tan exagerada que se convierte en una visibilización material de los orígenes del patriarcado, lo que contribuye a hacer más fácil su reconstrucción y su comprensión, con independencia de que la sala en general resulte muy oscura y no tan fácil de ver con detalle.



Fig. 7. Media mujer en una escena de minería.

Cuando salimos de Grecia y entramos en el resto de las colecciones expuestas, prácticamente las mujeres desaparecen. La razón es que, en el mundo de la historia escrita, las cuestiones de la posición de las mujeres en la sociedad no son objeto de elucubración y de inventiva, sino que son lo que son, lo que se ha documentado que son y, por lo tanto, lo que siempre han sido.

Así, ninguna de las figuras o representaciones de mujeres que podemos visualizar nos llaman la atención porque responden casi exactamente a lo que esperamos. Por supuesto que cribaron arenas para encontrar oro en las minas romanas (fig. 8).



Fig. 8. Mujeres cribando en la búsqueda de oro.

Es normal que existan mujeres en las monedas cuando son reinas (fig. 9).



Fig. 9. Moneda de los reyes católicos.

Es evidente que las damas jugaron a las cartas (fig. 10).



Fig. 10. Mujeres jugando a las cartas.

Es conocido que fueron amas de cría, sobre todo procedentes del norte de la península (fig. 11).



Fig. 11. Ama de cría.

Por supuesto que fueron (y son) motivos de publicidad (fig. 12).



Fig. 12. Mujer en publicidad.

Así, no hay apenas ocasión de echar de menos espacios discursivos donde destaque el papel de las mujeres, simplemente porque, como bien sabemos, no jugaron ese papel destacado en ningún momento histórico.

Por lo tanto, nuestra esperanza está en la prehistoria y la Protohistoria, en las que la ausencia de documentos permite el uso de la imaginación, ya que, ¿cuáles son los caminos establecidos por la ciencia arqueológica para averiguar el papel que jugaron las mujeres en el Neolítico, por ejemplo? O, con otra formulación, ¿le ha preocupado a la ciencia arqueológica establecer caminos para averiguarlo? Las respuestas, salvo excepciones, no son positivas.

Las nuevas instalaciones del MAN demuestran haber tenido en cuenta la necesidad de la representación de las mujeres del pasado en actitudes activas y cooperativas. Es evidente que aún queda por hacer y que seguiremos insistiendo en esta demanda de conciencia feminista; la sociedad actual necesita recibir mensajes de equilibrio y cooperación que consigan alejarla de esa idea tan generalizada y tan peligrosa de que la invisibilidad, la inferioridad y la escasa importancia de las mujeres y de sus trabajos ha sido siempre igual, desde el principio de los tiempos hasta hoy.

4. Conclusões e algumas perspectivas em aberto

Analisar o papel e a representação das mulheres nos Museus Arqueológicos Nacionais de Portugal e Espanha, desde o ponto de vista feminista, da história das mulheres, do género, da ciência e da arqueologia, permitiu-nos concluir, desde o primeiro momento, a existência de uma diferença assinalável no estado da arte entre ambos os casos. Com efeito, enquanto o MAN foi já objecto de ensaios neste âmbito, o MNA teve aqui o seu primeiro exercício nesta matéria. Uma distinção que decorrerá de várias causas. Poderá, no entanto, ser explicada pela maior presença de estudos feministas, das mulheres e de género em Espanha, e pela

inexistência, em Portugal, de conteúdos nos programas universitários de arqueologia que promovam a reflexão em torno das mulheres na arqueologia, e da arqueologia do género.

Na verdade, em Portugal, o discurso universitário em arqueologia continua a ser predominantemente –quando não exclusivamente-, androcêntrico, sendo assim transmitido e interiorizado de modo acrítico. Facto tanto mais estranho, quando, independentemente da sua natureza e dimensão, a actividade arqueológica é exercida maioritariamente por mulheres, embora os lugares de direcção e de gestão na área continuem a ser ocupados por homens. Mas, quais as causas de tal ocorrência? Encontrar a resposta a esta pergunta exige a aplicação de uma metodologia de trabalho que terá de incluir a recolha de memórias orais, através de entrevistas, a realização de inquéritos e um permanente estudo comparativo.

Evidente que se percorreu já um longo caminho, perfazendo as mulheres o maior número de colaboradores nos dois museus analisados. Colaboradoras, ademais, em todas as frentes de trabalho do museu, desde a guardaria a funções de topo, excluindo, no entanto, as de direcção, pelo menos para o caso português. Perdura, por isso, uma ausência de paridade de género que deve ser ultrapassada, possivelmente através da demonstração das vantagens de lideranças mistas, como ocorre já no mundo empresarial. Uma busca de paridade que não tem sido fácil de alcançar, até pelas múltiplas e acrescidas exigências colocadas à mulher nos nossos dias.

Um percurso que tem sido, sem dúvida, longo e complexo, e nem sempre (estamos em crer) por responsabilidade masculina. Uma certa inconsciência, ausência de crítica e acomodação feminina, têm contribuído de igual modo para a sobrevivência de uma narrativa textual e iconográfica que transmite ao público visitante dos museus uma imagem da mulher pouco ou nada consonante com o papel que a mesma desempenha e deve desempenhar na sociedade actual. Uma imagem que encontramos em exposições permanentes e temporárias, em catálogos e outros materiais de divulgação, assim como em acções desenvolvidas pelos serviços educativos. Trata-se, porém, de uma representação com a qual nos deparamos noutras esferas quotidianas, como na educativa, através dos manuais escolares, ou nos audiovisuais e em campanhas publicitárias. Neste contexto, os museus representam apenas uma das muitas peças constituintes da nossa cultura e das nossas mentalidades, ou melhor, um dos muitos meios utilizados para afirmação de uma determinada cultura e mentalidade.

Quatro décadas se passaram sobre a Revolução dos Cravos (1974) e a queda do Franquismo (1975). Não obstante, os espaços públicos de instrução e cultura persistem em apresentar uma imagem da mulher a ultrapassar através, por exemplo, da revisão dos conteúdos dos manuais escolares e dos cursos universitários, ao mesmo tempo que das actividades geradas pelos serviços educativos dos museus. Consegui-lo, exige trabalhar em uníssono com comunidades escolares, agentes culturais e periodistas. Actuar em conjunto para que a evolução do papel da mulher seja entendido historicamente, valorizando as funções que lhe foram sendo acometidas de forma evolutiva.

Estamos, é claro, longe do conquistado por outros países e áreas do conhecimento, como o artístico, com a fundação de museus de mulheres apoiados pela IAWM–

International Association of Women's Museums (Vaquinhas, *op. cit.*). Mas, o facto de existirem museus e associações de mulheres significa que insta percorrer ainda muito caminho até à paridade integral.

Resta-nos, porém, esperar que o facto de a maioria dos estudantes de arqueologia serem mulheres e das mulheres constituírem a maioria da força de trabalho em arqueologia, resulte, a breve trecho, numa mudança de mentalidades com impacte positivo no modo de representar a mulher nos museus, incluindo nos nacionais, e nos seus destinos. Porque, hoje, como ontem, os museus incorporam, espelham e promovem a evolução das próprias sociedades onde se inserem e devem servir.

Madrid e Lisboa, primavera de 2017

Bibliografía

ALMEIDA, F. DE (1970): «O mosaico dos cavalos (Torre de Palma)», Sep. *O Arqueólogo Português*, pp. 263-283.

ALVES, F. (dir.) (1989): *Portugal das origens à época romana*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia / Instituto Português do Património Cultural.

BENJAMIN, A. M. (2014): *Women against equality: a history of the anti suffrage movement in the United States from 1895 to 1920*. Morrisville: Lulu Publishing Services.

BENNETT, J. (2007): *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

BUGALHÃO, J. (2013): «As mulheres na arqueologia portuguesa», *Arqueologia em Portugal: 150 anos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, pp. 19-23.

CABALLÉ, A. (2013): *El feminismo en España: la lenta conquista de un derecho*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CARDOSO, J. L. (1997): *O povoado de Leceia: sentinela do Tejo no terceiro milénio antes de Cristo*. Lisboa / Oeiras: Museu Nacional de Arqueologia / Câmara Municipal de Oeiras.

CARNINO, G. (2015): *L'invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*. Paris: Éditions du Seuil.

COITO, L. C. (1999): «Epistolário de José Leite de Vasconcelos», Sup. *O Arqueólogo Português*, n.º 1.

CONKEY, M. & SPECTOR, J. (1984): «Archaeology and the Study of Gender». *Advances in Archaeological Method and Theory*. New York: Academic Press, 7, pp. 1-38.

COSTA, C. R. B. (2007): *O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947)*. Texto policopiado. Dissertação de Mestrado em Estudos Sobre as Mulheres, apresentado à Universidade Aberta.

COVA, A. (2008): «Mulheres e Associativismo em França, Itália e Portugal (1888-1939)». *Itinerários. A investigação nos 25 anos do ICS*. Org. por M. V. Cabral, K. Wall, S. Aboim e F. C. da Silva. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 583-602.

DAWES, F. (1974): *Not in front of the servants: a true portrait of English Upstairs/Downstairs life*. London: Taplinger Publishing Company.

DÍAZ-ANDREU, M. & SORENSEN, M. L. S. (eds.) (1998): *Excavating women: A history of women in European archaeology*. London. Routledge.

DOMÍNGUEZ ARRANZ, A., y MARINA SÁEZ, R. M.ª (eds.) (2015): *Género y enseñanza de la historia. Silencios y ausencias en la construcción del pasado*. Madrid: Sílex.

FAUSTO-STERLING, A. (1985): *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*. New York. Basic Books.

FIGUEIREDO, O. (2014): *As práticas funerárias nos concheiros mesolíticos de Muge*. Texto policopiado. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Arqueologia pela Universidade do Algarve.

Fox Keller, E. (1985): *Reflections on Gender and Science*. New Haven and London. Yale University Press.

Hill, K. (2016): *Women and Museums 1850-1914: Modernity and the Gendering of Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Holmes, R. (2010): *The age of wonder–how the romantic generation discovered the beauty and terror of science*. London: Vintage.

Kass-Simon, G. and Farnes, P. (1993): *Women of science: righting the record*. Indiana. Indiana University Press.

Klejman, L. (1989): «Les Congrès féministes internationaux», *Mil neuf cent. Les congrès lieux de l'échange intellectuel 1850-1914*, 7, (1), pp. 71-86.

Lawrence, C. (ed.) (1992): *Women and art in early modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Machado, J. L. S. (1965): *Subsídios para a história do Museu Etnológico do D.or Leite de Vasconcelos*. Lisboa: Museu Etnológico do D.or Leite de Vasconcelos.

Martins, A. C. (2003): *Possidónio da Silva (1806-1896) e o elogio da memória, Um percurso na arqueologia de Oitocentos*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

– (2005): *A Associação dos Arqueólogo Portugueses na senda da salvaguarda patrimonial. 100 anos de (trans)formação (1863-1963)*. Texto policopiado. Tese de Doutoramento em História apresentada à Universidade de Lisboa.

– (2015): «Mulheres cientistas e os Trópicos: (in)visibilidades da primeira metade do Novecentos português». *Espaços e actores da ciência em Portugal (séculos xviii-xx)*. Editado por F. Rollo, M.ª de F. Nunes, M. E. Pina & M.ª I. Queiroz. Casal de Cambra: Caleidoscópio, pp. 269-290.

Nelson, L. H. and Nelson, J. (eds.) (1996): *Feminism and philosophy of science*. Dordrecht. Kluwer.

– (2004): *Gender in archaeology. Analyzing power and prestige*. (2nd ed.). Lanham: Altamira Press.

Offen, K. (2000): *European feminisms, 1700-1950. A political history*. Palo Alto: Stanford University Press.

Pimentel, I. (2011): *A cada um o seu lugar. A política feminina no Estado Novo*. Lisboa: temas e Debates.

Querol, M.ª Á. (2014): «Mujeres del pasado, mujeres del presente. El mensaje sobre los roles femeninos en los modernos museos arqueológicos», *Revista ICOM CE digital* 9, pp. 44-55.

Querol, M.ª Á., y Hornos, F. (2011): «La representación de las mujeres en los modernos museos arqueológicos: estudio de cinco casos», *Revista Atlántica-Mediterránea* 13, pp. 135-156.

– (2015): «La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria», *Complutum* 26 (2), pp. 231-238.

Querol, M.ª Á., y Triviño, C. (2004): *La mujer en «el origen del hombre»*. Barcelona: Bellaterra.

Rasmusen, A. (1989): «Les Congrès internationaux liés aux Expositions universelles de Paris (1867-1900)». *Mil neuf cent. Les congrès lieux de l'échange intellectuel 1850-1914*, 7, (1), pp. 23-44.

Rechena, A. (2011): *Sociomuseologia e Género. Imagens da Mulher em exposições de Museus Portugueses*. Texto policopiado. Tese apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Museologia no Curso de Doutoramento em Museologia 3.º Ciclo da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Scanlon, G. (1989): *La polemica feminista en la España contemporânea. 1868-1974*. Madrid: Ediciones Akal.

Sheffield, S. L. M. (2006): *Women and science: social impact and interaction*. Santa Barbara, Rutgers University Press.

Turner, E. S. (2005): *What the butler saw: two hundred and fifty years of the servant problem*. London: Penguin Global.

Vasconcelos, J. L. de (1915): *História do Museu Etnológico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Vaquinhas, I. (2002): «Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos xix e xx. Breve esboço», *História. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, s. III, v. 3, pp. 201-221.

– (2014): «Museus do feminino, museologia de género e o contributo da história». *Midas. Museus e Estudos Interdisciplinares*. [Online], 3.

La complicada implantación del marketing estratégico en los museos arqueológicos

The complicated implementation of strategic marketing in archaeological museums

Luis Walías Rivera (walias.luis@gmail.com)

Resumen: El marketing de museos se define como un proceso fundamental y evolucionado, propio de los modelos occidentales de gestión museística liberal. Desarrollado adecuadamente, con independencia a la tipología de los centros, suele garantizar unos excelentes resultados en cuestiones tan significativas como la atracción de audiencias o la financiación, sin obviar la consecución de los fines y objetivos museales.

Su implantación en España, desde una óptica tanto teórica como práctica, apenas se ha dejado notar en las últimas décadas, debido a una constante deriva conceptual y a nuestra propia idiosincrasia. En este sentido un cambio de rumbo, capaz de identificar prejuicios y causas, se hace más que necesario, especialmente en el seno de los museos arqueológicos. Sin duda la resolución positiva del conflicto, además de marcar un antes y un después en la gestión, pondrá freno a la invisible pero constante pérdida de oportunidades generada por este inmovilismo ilógico.

Palabras clave: Museología. España. Comunicación. Gestión. Proceso. Arqueología. Innovación.

Abstract: The marketing of museums is defined as a fundamental and evolved process, typical of Western models of liberal museum management. Developed properly, regardless of the typology of the centers, it usually guarantees excellent results on issues as significant as attracting audiences or funding, without obviating the achievement of the goals and objectives of museums.

Its implementation in Spain, from a theoretical and practical point of view, has hardly been noticed in the last decades, due to a constant conceptual drift and to our own idiosyncrasy. In this sense a change of course, capable of identifying prejudices and causes, becomes more than necessary, especially within archeological museums. No doubt the positive resolution of the conflict, in addition to marking a before and after in management, will put a brake on the invisible but constant loss of opportunities.

Keywords: Museology. Spain. Communication. Management. Process. Archaeology. Innovation.

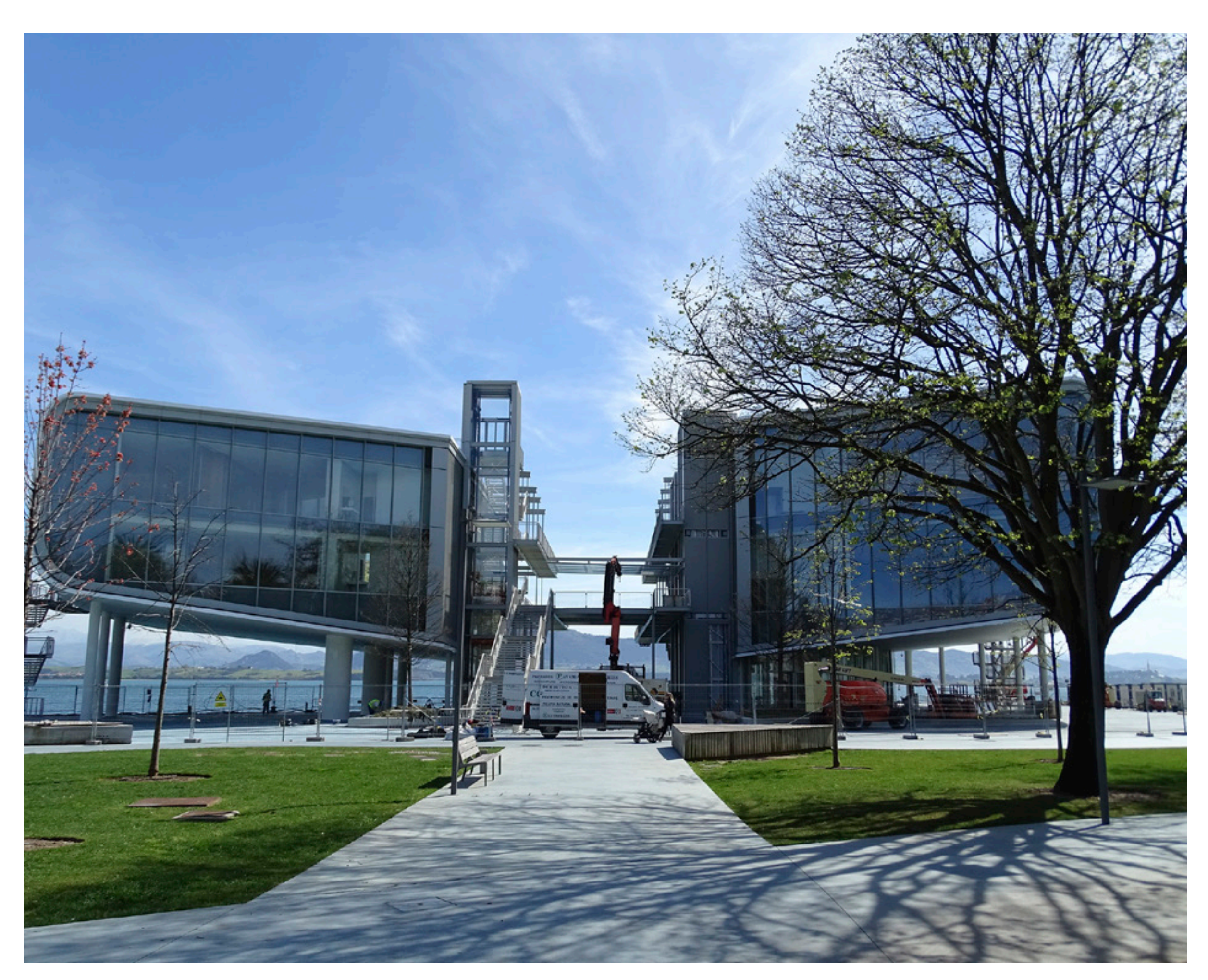


Fig. 1. Centro Botín de Santander, futuro paradigma del marketing de museos.

El marketing de museos se encuentra, desde una perspectiva global, estrechamente vinculado a los procesos de gestión propios del ámbito anglosajón liberal, siendo sus máximos exponentes Estados Unidos, Reino Unido y Canadá. El éxito asociado a su correcta aplicación es absolutamente innegable, desde una perspectiva científica, como ha quedado reflejado en contenedores culturales de primer orden. Dichos centros han transformado la mercadotecnia, a lo largo de las últimas décadas, en un proceso imprescindible. Sus resultados incuestionables, tanto en lo referente a la atracción de audiencias como de financiación, han convertido al marketing en una herramienta fundamental, con una capacidad innata para garantizar fines y objetivos.

Este instrumento debe entenderse como la extrapolación de exitosas técnicas y estrategias empresariales al ámbito que nos compete. A través del mismo se evalúan comportamientos, gustos y reacciones de unas audiencias cada vez más exigentes, con la intención de responder adecuadamente a sus necesidades. Por lo tanto, a la definición tradicional de mercadotecnia como el proceso a través del cual la sociedad obtiene aquello que desea gracias al intercambio de productos, servicios, experiencias y valores (Kotler, 1997), se suma el adjetivo museístico para convertir a estos espacios en instituciones rentables desde un plano sociocultural (Camarero, y Garrido, 2004).

Su aplicación en España apenas se ha dejado notar, salvo desde cierto punto de vista meramente académico. Los museos, con independencia tipológica, no suelen hacer gala de su uso, quizá por el desconocimiento que supone la derivada conceptual asociada al marketing y a su gestión. Esta situación hace imprescindible la identificación tanto del origen como de las causas que atenazan su implantación, especialmente en nuestros centros arqueológicos. Quizá de esta forma hallemos una respuesta inteligente capaz de resolver el conflicto y evitar una continua pérdida de oportunidades, dado que abrazar este proceso conllevará la consecución adecuada de los fines y objetivos museísticos establecidos por definición, así como la resolución de las necesidades de los usuarios (Lewis, 1991).

La irrupción del marketing en los museos

Su génesis tuvo lugar a finales de la década de los sesenta del siglo pasado. En 1967 el investigador Philip Kotler transformó radicalmente la forma de entender los modelos de gestión cultural de la época a través de *Marketing Management. Analysis, Planning and Control*. Dicha publicación acuñaba por primera vez el concepto de marketing cultural desde una óptica academicista. Ésta se basaba en la capacidad de las instituciones culturales para, mediante el atesoramiento y custodia de sus bienes, generar una serie de productos que, a través de cierta perspectiva empresarial, pudieran ser conocidos y valorados por la sociedad. La iniciativa hizo fortuna debido, principalmente, a las circunstancias socioeconómicas del momento caracterizadas por un alto grado de competitividad entre los diversos centros culturales norteamericanos (Colbert, y Cuadrado, 2003).

Dos años más tarde el propio Philip Kotler y Sydney J. Levy maridaron los conceptos de marketing y museo en el artículo «Broadening the concept of marketing» (1969). Para ello se hicieron eco, tras un análisis pormenorizado, del ardid seguido por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Este centro había asociado magistralmente la presentación de exposiciones temporales de arte contemporáneo con el desarrollo de *happenings* como estrategia dirigida hacia la atracción de visitantes (Kotler, y Levy, *op. cit.*).

La promesa de excelentes resultados generó, en los siguientes años, un desarrollo espectacular en la aplicación de las estrategias mercadotécnicas en Estados Unidos. Pero el proceso no se detuvo ahí, ya que rápidamente alcanzó Canadá. Posteriormente atravesó el Atlántico, desembarcando en el Reino Unido para, más tarde, marcar tendencia en la Europa continental.

El éxito cosechado por el marketing no fue una cuestión fortuita o casual, dado que el terreno de cultivo había sido preparado cuidadosamente a lo largo de los años. La gestión establecida en los museos tanto norteamericanos como británicos poseía un marcado carácter liberal, de un grado tan alto que era capaz de adaptarse con total facilidad a las innovadoras propuestas procedentes del ámbito empresarial, adoptando bicefalias tan singulares en la del director artístico y administrativo (Gómez, 2006). A esto se sumaban cuestiones externas tan importantes como las políticas neoliberales que pusieron en marcha durante la década de los ochenta los gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, basadas en el desarrollo

de la economía de libre mercado. En Estados Unidos esta disposición no tardó demasiado en alcanzar al ámbito de los museos, siendo el propio Reagan uno de los precursores en la adopción de las políticas empresariales por parte de la cultura. El Estado optó por la suspensión de un gran número de subvenciones públicas, lo que obligó tanto a los museos como a todo tipo de instituciones culturales a entrar en una pugna competitiva por el mercado en forma no solo de público sino también de recursos financieros. El camino marcado por los Estados Unidos fue seguido con inmediatez por la propia Margaret Thatcher, dando lugar a una política de privatizaciones y a la disminución de subvenciones, afectando del mismo modo a los museos británicos (Wu, 2007).

La suma de la situación socioeconómica del momento y de los métodos de gestión museales desembocaron en la creación de un sistema museístico de cadencia anglosajona y liberal, capaz de plantar cara a las demandas del sector (Moore, 1998). Éste se apoyaba sobre tres pilares fundamentales (institución, bienes culturales y público) para tratar de alcanzar los fines y objetivos del museo. Gracias al excepcional caldo de cultivo, el marketing fue tomando forma procesual procurando animar inteligentemente a la sociedad, para una vez convertida en público objetivo conducirla hasta el museo. Para ello se valió de estrategias de mercado consistentes en la transformación de la visita en una experiencia interesante y satisfactoria, siempre bajo el diseño de una misión y una identidad. De esa forma se crearon infinidad de audiencias que pudieron ser fidelizadas, generando a su vez la seducción de recursos financieros (Kotler, y Kotler, 2001) (fig. 2).

El marketing de museos, bajo la batuta del sistema norteamericano de gestión museística, traspasó el canal de la Mancha a principios de la década de los noventa del siglo pasado. Entró en la Europa continental a través de Francia e Italia, países en los que curiosamente imperaba un patrón conservador que tomaba a los museos franceses como referentes en la gestión, denominado modelo de influencia museística mediterránea. Este sistema se definía como la antítesis a las nuevas tendencias, puesto que huía de los preceptos liberales, los procesos gerenciales y, por supuesto, de las estrategias vinculadas al mercadeo. Dicha museología tradicional viendo que llegaba el fin de un ciclo trató de reforzarse mediante una obsesiva y peyorativa vinculación del modelo anglosajón, y especialmente del sistema de gestión norteamericano, con la excesiva mercantilización de la cultura. Ríos de tinta acompañaron al proceso de llegada de las tendencias liberales, a lo largo de la última década del siglo pasado, aunque posiciones aparentemente conservadoras rápidamente se rindieron ante la efectividad de los resultados y las continuas alabanzas de investigaciones académicas (Tobelem, 1997). Ese fue el caso del Musée du Louvre (Vicente; Camarero, y Garrido, 2011), el Musée d'Orsay o el propio Centre Pompidou. El país galo dejó de ser el inexpugnable baluarte museístico conservador, alentado por la *nouvelle muséologie*, para transformarse bajo una paulatina americanización de la gestión (Gómez, *op. cit.*).

Curiosamente este proceso transformador no eliminó por completo los preceptos mediterráneos, sino que más bien se sumó a ellos, originado un modelo híbrido o mixto capaz de maridar con excelencia los condicionantes museísticos tradicionales con sutiles pinceladas del ámbito anglosajón. De esa forma se reorientó el sistema de gestión conservador, permitiendo la puesta en marcha de comportamientos liberales con capacidad suficiente



Fig. 2. Detalle Centro Botín y restos arqueológicos integrados.

como para plantar cara a las fuerzas del mercado mediante el desarrollo de estrategias comunicativas y mercadotécnicas, conjuradas a la obtención del tan ansiado aumento de público y financiación privada (Tobelem, 2011).

De igual modo el sur de Europa, especialmente Italia, se sumó en tiempo y forma a la adopción de estas propuestas, desde un punto de vista científico y práctico (Avorio, 1999). Y no era para menos, dado que la capitulación de las tendencias tradicionales marchaba relacionada con la inexcusable necesidad de garantizar el futuro de las instituciones museísticas. Sin embargo, este sistema norteamericano de gestión propio de la museología anglosajona y portador del germen mercadotécnico, no logró la completa extinción de un patrón latino que ha sabido transformarse y evolucionar para dar respuesta adecuada a la situación actual de relativa crisis museística.

La singularidad española

Podemos afirmar, sin duda, que nuestro país, tanto en la circunstancia que nos ocupa como en otras muchas, se caracteriza por su peculiar idiosincrasia. Parece que el setentero reclamo turístico *Spain is different* lo llevemos implícito en nuestros genes, por lo menos en lo referente a este caso. Diferente, sí, pero ni mejor ni peor, aunque nuestra peculiaridad agarrote en cierto modo la correcta evolución de los museos, incluidos los arqueológicos, desde el punto de vista de la gestión. La capacidad para hacer frente a la fuerte inercia de gerencia liberal en la cuestión museística procedente tanto de Europa como del otro lado del Atlántico, incluyendo a países limítrofes que nos han influenciado tradicionalmente, nada tiene que ver con una decisión basada en la generación espontánea o un capricho, sino con siglos de valiente peculiaridad. Aproximarse hoy a la cuestión del marketing de museos en España, desde un punto de vista empírico, sigue siendo una labor harto complicada y conflictiva, debido a la incursión que en terrenos angostos y pantanosos supone. Por desgracia el concepto mercadotécnico todavía chirría con fuerza en los oídos de técnicos y conservadores españoles, lastrado por una serie de prejuicios propios del siglo pasado.

De esa forma el mercadeo se ha convertido en un gran extraño en el ámbito de los museos españoles, desde un punto de vista global, pero principalmente en los centros arqueológicos. Curiosamente este axioma puede ser negado con inmediatez ya que son muchos los conservadores que revindican el uso del concepto mercadotécnico en sus museos, aunque éste se encuentre mal definido. Justo aquí surge uno de los problemas más graves en cuanto al desarrollo del marketing en España, puesto que la incidencia constante en el error genera que en muchos casos una desviación total de la forma y el fondo de los procesos mercadotécnicos reales. No hay que obviar que la ficción repetida un significativo número de veces puede convertirse en realidad. Pero además, desde un punto de vista lógico, las causas tanto de la nula como de la errónea aplicación de la mercadotecnia en los museos arqueológicos de nuestro país también tiene su origen en varias causas, como una asfixiante influencia museológica mediterránea de marcado carácter francés, la relación del proceso con la excesiva mercantilización de la cultura, la

equiparación errónea de herramientas y conceptos antagónicos, una excesiva vinculación del proceso mercadotécnico con los museos de arte contemporáneos y la aguda injerencia de las nuevas tecnologías.



Fig. 3. Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria fagocitado por una terraza.

1. Asfixiante influencia mediterránea de marcado carácter francés

Aunque en el mundo occidental existen muchos tipos de museologías, casi tantas como regiones o conjuntos de países, son dos las ópticas principales que inciden en la implementación mercadotécnica de los museos arqueológicos en España (anglosajona y mediterránea). La más destacada es la que contempla una perspectiva absolutamente tradicional, altamente influenciada por las tendencias museológicas mediterráneas. Esta línea de actuación conservadora se define como un modelo de gestión sumamente afrancesado y de rancio abolengo. Conocida por su carácter tradicional huye con total descaro de la injerencia de técnicas, que en cierto modo pueden ser asimiladas al mundo empresarial, como es el caso del marketing. *Off the record*, su gestión permanece enrocada en una serie de paradigmas empíricos próximos a tendencias propias de la museología victoriana, antítesis de la *new museology* de Peter Vergo, abstrayéndola así del trato hacia cuestiones en cierto modo desconocidas o novedosas.

Desde hace más de dos siglos nos hemos dejado llevar por el patrón mediterráneo, cuyo referente fue la publicación del *Decreto de fundación del Museo Josefino* de 1809 (Morán, y Checa, 1985). Esta tipología museológica ha sabido ganarse su espacio e institucionalizarse, llegando hasta nuestros días en un excelente estado. Así se refleja en *Criterios para la elaboración de un plan museológico* (2005), donde se enfatizan las influencias galas tradicionales proyectadas por Georges-Henri Rivière, Patrick O'Byrne y Claude Pecquet (Ministerio de Cultura, 2005).

Este marcado carácter conservador se ha convertido en el responsable de inhabilitar tanto los principios rupturistas anglosajones como el desarrollo del marketing en el seno de los museos, extinguiendo con celeridad y crítica cualquier conato práctico. El patrón latino considera subversivamente economicista la tendencia liberal, quizá debido a un rancio inmovilismo intelectual basado en infundados recelos hacia una más que probable injerencia externa en la administración cotidiana de los centros. Sin duda ésta es la causa principal por la que los influjos anglosajones no han calado en nuestro acervo museístico, caracterizado por una cierta raigambre carpetovetónica, aunque en cierto modo sí han permanecido, acechantes, en el ambiente.

Desde hace décadas varios investigadores se han hecho eco de los cambios producidos más allá de nuestras fronteras. Este fue el caso de Aurora León a través de su obra *El museo. Teoría, praxis y utopía* (1979). Dicha publicación vaticinaba la adecuación de la mercadotecnia en el sector museal español. Para llegar a esa conclusión, la investigadora, observó a los centros desde una perspectiva social, comprendiendo que los museos, por definición, debían ser espacios culturales orientados al público. Sus planteamientos llegaron a esgrimir la capacidad de la sociedad para exigir a estas instituciones determinadas funciones y contenidos, encauzándolas así al cumplimiento real de servicios culturales con un marcado carácter público (León, 1986).

A esta teoría se sumaron traducciones singulares de obras como *Le marketing des arts et de la culture* (1993), de François Colbert, *The Manual of Museum Management* (1997), de Barry Lord y Gail Dexter Lord, o *Museum Strategy and Marketing* (1998), de Neil y Philip Kotler, por *Marketing de las artes y la cultura* (2003), *Manual de gestión de museo* (1998) y *Estrategias y marketing de museos* (2001). Dichas versiones complementaron, a su vez, las primeras menciones al mercadeo *made in Spain* realizadas por una singular «generación del 98 de la mercadotecnia museal» (Walías, 2016: 109) compuesta por un conglomerado de autores encabezados por Manuel A. Fernández-Villacañas, con *Marketing social de la cultura. Difusión y cambio cultural* (1998), Rosa Campillo Garrigós, gracias a *La gestión y el gestor del patrimonio cultural* (1998), y Francisca Hernández Hernández, a través de *Manual de museología* (1998). Pero no fue hasta 2004 cuando, de la mano de Carmen Camarero Izquierdo y María José Garrido Camarero, se publicó *Marketing del patrimonio cultural*, haciéndose por primera vez referencia al mercadeo de una forma tan tajante que recordaba a las teorías defendidas por Philip Kotler, Peter Lewis o Kevin Moore (Camarero, y Garrido, *op. cit.*).

2. Relación del proceso con la excesiva mercantilización de la cultura

Sin duda los museos, arqueológicos incluidos, nunca deben entenderse como negocios propiamente dichos, en los que el fin último sea la consecución de una cuenta de resultados positiva o beneficios en forma de dividendos. Pero innegablemente, estos centros precisan tanto de público como de financiación. Más allá de las detestadas cuestiones económicas, indispensables para la supervivencia, las audiencias deben convertirse en su pilar fundamental. Por lo tanto, los museos precisan la capacidad de atraer público y fidelizarlo con corrección, dando así cumplimiento a sus fines y objetivos como instituciones culturales. Y es en ese punto, siendo objetivos, en el que se hace imprescindible la labor de la mercadotecnia. Quizá ésta pueda incluso interpretarse como un mal necesario, ya que alberga conceptos propios de la imaginería empresarial tales como producción o venta y es capaz de trasformar los bienes en productos culturales (Colbert, y Cuadrado, *op. cit.*). Pero sin duda, la investigación continua y en la puesta en práctica analítica dista mucho de una mercantilización cultural.



Fig. 4. Cartel exposición temporal en el Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria.

La sinrazón mercantilista es difundida por los defensores a ultranza del sistema de gestión tradicional, quintacolumnistas que trabajan desde la tranquilidad generada por el amparo de la financiación pública. Éstos cargan contra el sistema liberal agitando con rudeza la bandera del conglomerado Guggenheim, forjando de ese modo una serie de connotaciones negativas e infundadas basadas en la generalización. Dicha labor consigue enturbiar, sin duda, la imagen asociada a unas estrategias que planteadas con corrección son absolutamente transparentes y lógicas. De esta forma, el fin último del marketing, que consiste en otorgar un valor de uso real y la supervivencia digna de los museos, queda habitualmente en el aire.

3. Equiparación errónea de herramientas y conceptos

Como no se debe generalizar, en contraposición a las perspectivas más beligerantes, podemos encontrar en España una serie de museos cuantitativamente muy poco significativos que, empujados por el desconocimiento, la moda o la popularidad, aseveran públicamente el uso del marketing en su gestión diaria. Sin embargo, estas afirmaciones precisan de un constante tratamiento cautelar, dado que de otro modo conducen inexorablemente al callejón sin salida de la confusión conceptual.

Los cantos de sirena parecen artificialmente predecir un futuro prometedor para el mercadeo, cuando la realidad en nuestro país languidece al ser bien distinta. Desde la severidad del análisis científico proyectado sobre un punto de vista museístico general, que incluye a los centros arqueológicos, va ganando terreno la perspectiva del «no marketing». Esto quiere decir, sencillamente, que la gestión de nuestros museos carece del desarrollo de procesos reales asociados al mercadeo, debido a la ausencia tangible de una mercadotecnia formal y a la palpable entelequia asociada a su derivación *online*, como veremos más adelante. La suma de estas circunstancias se establece como el germen de un constante error conceptual caracterizado por una supuesta involuntariedad, cuando menos puesta en tela de juicio y cuarentena.

Siendo generosos podemos vincular las causas de esta situación a un grave desconocimiento del proceso mercadotécnico real. No hay que obviar que, en el imaginario colectivo que rebasa el universo museístico, subyace el concepto de marketing como un *totum revolutum* en el que se vincula al proceso cualquier herramienta, asunto o actividad capaz de desprender un leve aroma comercial. Este es el motivo por el que las llamadas invasivas que se producen a horas intempestivas, tanto a la puerta de casa como al teléfono, con la oscura intención de vender algún bien o servicio innecesario, se encuadran en nuestro acervo intelectual como actividades puramente mercadotécnicas. Realmente no estamos experimentando elaboradas estrategias de marketing sino una simple venta por ardid, carente de negociación, que ocultando la realidad y arrebatando argumentos al cliente, trata de desarrollar un guión bien estructurado con la intención de lograr una derrota por desgaste del contrario.

La situación de desconocimiento general es tan grave que incluso las entidades que trafican con estas actuaciones se autodenominan empresas de marketing. Pero, en un nuevo giro dramático e inesperado de la situación, esas «organizaciones de marketing» encargadas de la labor comercial han sido contratadas por los departamentos, ahora sí, de marketing de las grandes corporaciones a las que representan. El escenario ha llegado hasta tal punto de enrevesamiento que empresas tan diversas como las de diseño gráfico, gestión de páginas web, servicios generales, etc. se suben al carro del apelativo marketing, confundiendo a una sociedad que asume como un axioma este amplio espectro conceptual. Así, en contraposición a la realidad museal, parece que todo lo que nos rodea es marketing, cuando el escenario dista muchísimo. Si extrapolamos la situación general, muy alejada de la mercadotecnia real, al acotado ámbito de los museos, quizá entendamos no solo la perseverancia en el tan traído error conceptual sino también el sentido que adquieren las cargas peyorativas adheridas a nuestro imaginario, con capacidad más que suficiente para lastrar su implantación formal.

La llegada del nuevo milenio ahondó más en la herida. Fueron muchos los investigadores españoles que desde un púlpito académico se sumaron al carro de la mercadotecnia museal. Eso sí, siempre a través de una perspectiva totalmente figurada. Esto ha generado que nuestra casuística se caracterice por una excesiva teorización de la práctica (Walías, *op. cit.*), lo que incide más en el problema. Los ríos de tinta vertidos jamás desembocaron en el mar de la gestión práctica, engrasando así la maquinaria del inconveniente conceptual (Centeno, 2014).



Fig. 5. Museo Marítimo del Cantábrico, Santander.

El desconocimiento generado, que no el temor al mercantilismo, incide directa y negativamente sobre los museos españoles que dicen desarrollar o aplicar el marketing a sus actividades. Así se tergiversan ciertos conceptos fundamentales asociados a la mercadotecnia hasta hacerlos prácticamente mutar, como es el caso de la comunicación y la difusión. Incluso se equiparan herramientas que en su conjunto forman parte del marketing pero que por sí solas no lo son, como la publicidad, la comunicación, los estudios de mercado, el *merchandising*, las relaciones públicas, la imagen de marca, los estudios de público, etc., con el propio procedimiento mercadotécnico (Serra, 2002).

En resumen, este escenario apocalíptico y artificial se ha convertido en cómplice necesario de la situación actual. Sin duda el contexto gerencial de los museos se va agravando por momentos, debido al tremendo lastre generado sobre el proceso de implantación del marketing.

4. Excesiva vinculación del marketing con los museos de arte

Es indiscutible la existencia de un vínculo invisible entre dicho instrumento y los museos de arte, especialmente contemporáneos. Se trata de una especie de cordón umbilical generado en 1969 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York durante la puesta en marcha de la

primera estrategia exitosa de marketing de la que se tiene constancia. Quizá este es el motivo por el cual el común de los mortales al escuchar la expresión marketing de museos, fantasea o visualiza organizaciones como el neoyorquino Guggenheim Museum, la Tate Gallery de Londres o, regresando a Nueva York, el Museum of Modern Art (MoMA). Del mismo modo, al reflexionar sobre el caso español, pensamos en contenedores tales como el Museo Guggenheim Bilbao o a la Colección Museo Ruso de Málaga. Y aunque lleguemos hasta ellos de forma inconsciente nuestro cerebro no anda tan desencaminado dado que los centros de arte españoles son los que suelen poner en práctica áreas administrativas propias del ámbito mercadotécnico, destacando tanto el Departamento de Marketing del Museo Picasso de Málaga como el Departamento de Marketing y Comunicación del Museo Guggenheim Bilbao.

Como ya he mencionado con anterioridad, no suele ser bueno generalizar y menos en el caso que nos concierne, por lo que el marketing no representa un coto exclusivo asociado al concepto *fine arts*, ni siquiera desde el punto de vista meramente teórico. Quizá en España no sea lo habitual, pero en el ámbito anglosajón e incluso en el híbrido sistema de gestión francés nos encontramos con destacados centros que ponen en práctica, como algo de lo más habitual, los procesos del marketing, al mismo tiempo que contemplan un importante carácter arqueológico. Este es el caso del tan mencionado Metropolitan Museum of Arts de Nueva York, el Musée du Louvre de París o el British Museum de Londres.

5. Injerencia de las nuevas tecnologías

Para comprender esta situación tenemos que ser conscientes, previamente, de la existencia bífida de dos tipologías mercadotécnicas que, sin ser exactamente iguales, coinciden en muchas ocasiones. Por un lado, nos damos de bruces contra el marketing tradicional. Éste sigue los pasos del discurso científico, que no exactamente conservador. Su denominación más acertada es la de marketing formal, aunque peyorativamente desde el universo digital suele ser mencionado como *offline*. Éste se caracteriza por el uso concreto de conceptos tales como producto, audiencia, rentabilidad, etc.

Enfrentado teóricamente, aunque se complementen, a esta primera tipología mercadotécnica se encuentra el marketing digital u *online*. Éste es fácilmente reconocible al considerarse prácticamente un fin en sí mismo, así como por el uso o abuso que para su desarrollo suele hacer tanto de las redes sociales como de las aplicaciones para dispositivos móviles inteligentes. Como podemos imaginar, esta última tipología es la más utilizada por nuestros museos.

Si a estas nociones introductorias sumamos nuestra propia idiosincrasia, que no cerrazón intelectual, y el mencionado error de conceptos en torno al proceso, vamos generando un excelente caldo de cultivo para que las nuevas tecnologías entren avasallando como un elefante en una cacharrería y enturbien la ya enfangada situación del desarrollo mercadotécnico en nuestro país. Quizá la afrenta enmascarada tecnológica pase en cierto modo desapercibida, pero está ahí. Tampoco hay que perder el norte, no podemos ser tan estúpidos de dar la espalda a los avances técnicos o acusar injustamente a instrumentos como Internet o las redes sociales de nuestras desgracias. La cuestión descansa sobre el uso incorrecto que se hace de

los mismos, especialmente en el seno de la evolución de la web estática 1.0 a la social 2.0 y en la irrupción de las aplicaciones móviles o *apps*



Fig. 6. Visibilidad acceso Centro Arqueológico de la Muralla de Santander.

Sin duda, tanto en este caso como en otros, la responsabilidad debe recaer sobre el desconocimiento global que tenemos sobre el marketing. Este hecho ha generado que nos lancemos ansiosa e inconscientemente a una vorágine creacionista, en el entorno digital, que tan solo consigue desprestigiar un mercadeo *offline* lastrado desde su nacimiento. Curiosamente esta moderna tipología mercadotécnica ha ido ganando adeptos de forma indiscutible, vinculado a una moda que en gran medida viene acompañada por la globalización. Pero también enemigos, porque en vez de desarrollarse pacífica y adecuadamente ha ido torpedeando de forma inconsciente la línea de flotación del ya débil marketing tradicional. Dichos ataques, basados en el desconocimiento, aunque no han logrado hundir al mercadeo formal sí han conseguido desplazarlo del epicentro de la casuística museal. Esta situación que ha desembocado en el uso y fortuna de la denominación de marketing *offline*, otorgando a éste una pátina caduca e irreal.

El proceso de implantación digital no se desarrolló de la noche a la mañana. Viene de lejos e influenciado por lo ocurrido al otro lado del Atlántico. Desde un punto de vista global el pistoletazo de salida se produjo a finales de la década de los ochenta del siglo pasado. En ese momento una serie de museos norteamericanos optaron por innovar, para tratar de atraer a un mayor número de audiencias, mediante el uso y desarrollo de soportes magnetoópticos como el CD-ROM, el CD-I o el DVD. A través de ellos difundieron parte de los conocimientos asociados a los bienes que custodiaban, siempre desde un punto de vista didáctico y, en cierto modo, publicitario (Bellido, 2001). Aunque no se trataba de una estrategia de marketing, sino de difusión, los soportes magnetoópticos primigenios supieron establecer las bases de la mercadotecnia digital y del futuro mercadeo museístico en Internet (Kotler; Jain, y Maesincee, 2002).

Durante la siguiente década los museos tomaron consciencia de las ventajas asociadas a Internet mediante el desarrollo de las páginas webs, espacios en los que podían verse reflejados e incluso configurados como intangibles bajo la fórmula virtual (Deloche, 2002). Sin embargo, más allá del marketing *online*, fueron la difusión y la didáctica las encargadas de tomar las riendas al abrir las puertas hacía la nueva tipología de público tras el perfil de cibervisitante. En 1993 el Museum of Computer Art (MOCA) de Pattsville (Nueva York) se

convirtió en el primer centro en red, aunque éste fuera virtual. Tan solo hubo que esperar un año para que el contenedor físico Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive fuera el primero en contar con un reflejo digital. La tendencia llegó a Europa en 1995 a través de las páginas elaboradas por los parisinos Musée du Louvre y Centre Pompidou.

Con el paso de los años Internet evolucionó mediante la transformación de la web estática y difusora en la web 2.0 dinámica, social y, técnicamente, comunicativa (Fumero, y Roca, 2007). En el caso de los museos, las plataformas sociales pretendieron tomar como piedra angular la experiencia del público (Pardo, 2008) mediante el establecimiento de una comunicación bidireccional real basada en la generación de una respuesta o *feedback* (Jodar y Sanz, 2011). Dicho proceso otorgaba al museo, en teoría, la capacidad para conocer a sus audiencias, así como los gustos y necesidades de éstas.

Curiosamente existe un antecedente social sito en la web estática del Metropolitan Museum of Art. Dicho centro puso en marcha una estrategia de «ciberfidelización», hacia 1996, denominada *Met Net*. Ésta consistía, y consiste a día de hoy, en la creación de una tipología de amigo virtual de la institución al que se le facilita en contraprestación el acceso en línea a artículos, visitas virtuales, guías y audiovisuales (Pardo, *op. cit.*). En este caso el Metropolitan iniciaba un verdadero proceso mercadotécnico digital con la intención de atraer visitantes a través del uso de entornos pseudointeractivos y experiencias satisfactorias.

Definitivamente, a mediados de 2007, los también neoyorquinos Brooklyn Museum y el Museum of Modern Art (MoMA) tomaron las riendas del desarrollo web 2.0 a través de su participación en *blogs* y la generación de perfiles sociales en redes como *Facebook, Twitter, YouTube*, etc. En este caso, debido al valor de marca de las instituciones implicadas, dichos museos aumentaron exponencialmente su visibilidad, captando y fidelizando audiencias y financiación. Sin duda, como ocurrió, la suma de conocimientos generada a través de una comunicación real e implementada por el intercambio de opiniones, siempre regidas por la figura de un *content curator* o *community manager* profesional (Viñarás; Herranz, y Cabezuelo, 2011), fue capaz de originar el nacimiento de estrategias de *marketing* tangibles y exitosas.

En cuanto al campo de las aplicaciones (*apps*) vinculadas a la tecnología móvil tenemos que retrotraernos hasta 1952 para encontrar un precedente. Ese año, el Stedelijk Museum de Ámsterdam puso a disposición de sus visitantes una herramienta tecnológica revolucionaria y portable: la audioguía (Pajares, y Solano, 2012). Hoy en día esa tecnología primigenia, que también hizo las veces de estrategia mercadotécnica, ha evolucionado hasta tomar forma bajo la configuración de *smartphones*, tabletas, *gadgets* y otras herramientas prácticamente indispensables, junto a sus aplicaciones, en el entorno museístico. Pero cuidado, la misión de estos instrumentos suele ser la de difundir, quizá fidelizar, pero casi nunca comunicar. Por este motivo pueden llegar a formar parte del entramado procesual mercadotécnico, pero nunca deben ser entendidas como marketing *per se*. Curiosamente la primera institución en aprovechar estas tecnologías fue el Brooklyn Museum, en mayo de 2009, a través de una aplicación propia para el sistema operativo iOS de Macintosh. Tan solo un año más tarde la tendencia había alcanzado el continente europeo a través de una aplicación móvil para el holandés Van Gogh Museum de Ámsterdam.

Afortunadamente las nuevas tecnologías han calado significativamente en la España museística, debido tanto a la globalización como a su reducido coste. Pero el hecho de sumarnos a la tendencia no nos ha otorgado una indulgencia plenaria, dado que se siguen contemplando una serie de carencias mercadotécnicas vinculadas a la constante asimilación de unas bases conceptuales repletas de errores y muy mal cimentadas. Por ejemplo, los soportes magnetoópticos se generalizaron con excesiva celeridad. Su uso ni siquiera fue difusor, sino tan solo didáctico. Curiosamente el proceso adquisitivo se realizaba por parte del público general en la tienda de la institución, una vez visitado el museo. En el mejor de los casos, estas herramientas eran distribuidas en los centros educativos con el objetivo de ser difundidas entre los alumnos, mediante su proyección en al aula, captando de esa forma un reducido número de público cautivo.

El empeño difusor se mantuvo con la aparición de la web 1.0, en 1995, de la mano del Museo Thyssen-Bornemisza y del Museo Nacional del Prado. Algo muy parecido pasó con la llegada de la web 2.0, la cual se hizo esperar hasta 2007, siendo su precursor el Museo Guggenheim Bilbao (Corbo; Corbo; Fernández, y Celaya, 2011). Esta constancia se ha mantenido incluso con el advenimiento de las aplicaciones móviles, cuando en 2011 el Museu Picasso de Barcelona fue el primero en desarrollar una *app* bajo el auspicio del sistema iOs para Macintosh (Cardona, y Feliu, 2013).

En definitiva, y muy a pesar de los errores de bulto, los avances digitales han sabido hacerse un hueco, inteligentemente, en nuestro entramado museal, incluso arqueológico. Sin duda deambulan algo perdidos y enmarañados en una excesiva difusión, sin apenas aproximarse a la comunicación y huyendo, tanto consciente como inconscientemente, de unos procesos mercadotécnicos científicos que brillan por su ausencia. Este hecho, en contra de la opinión de muchos conservadores y técnicos, perjudica notablemente los fines reales de las instituciones, condenadas irremediablemente al incumplimiento de sus objetivos museísticos (Walías, 2015).

Conclusión

Sin duda factores tan significativos como el elevado grado de competitividad que en la actualidad vive el sector cultural, junto a cuestiones de índole macroeconómica como la delicada situación financiera global, la inestabilidad política en nuestro país o la debilidad de la Unión Europea, aconsejan la puesta en marcha de procesos que garanticen la viabilidad de los museos. Estos centros, especialmente los arqueológicos, tienen su razón de ser, por definición, en la sociedad, de tal forma que el valor de uso real de la

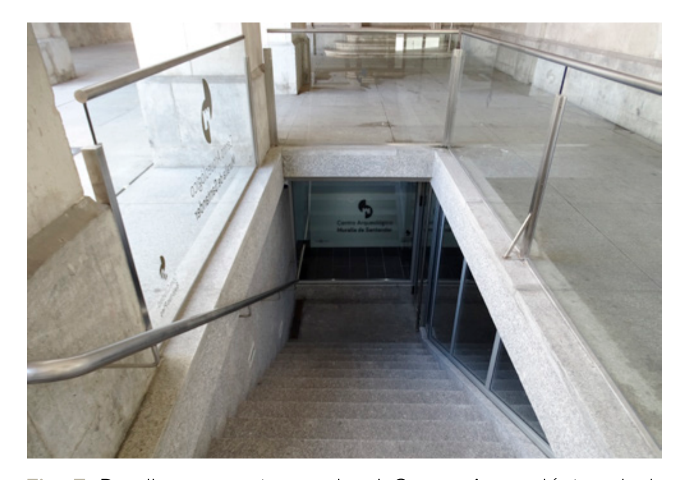


Fig. 7. Detalle acceso integrado al Centro Arqueológico de la Muralla de Santander.

institución, más allá de la conservación y la investigación, lo genera su público. Por lo tanto, el futuro de esta tipología de centros pasa por la correcta gestión de una serie de procesos científicos entre los que debe estar el marketing.

De nada sirve proteger y estudiar los bienes atesorados si el producto generado, intangible y académico, no es consumido por las audiencias. Los museos arqueológicos deben ser ambiciosos. Para ello tienen que emprender una búsqueda continua de audiencias, aunque en la actualidad y desde la perspectiva de algunos públicos el discurso expositivo pueda ser difícil de entender. Hay que dejar atrás, o por lo menos modificar, la óptica decimonónica tradicional en la que público y financiación se configuran como una serie de cuestiones meramente secundarias. Los dogmas de fe anquilosados no permiten la aproximación a una sociedad que desde hace tiempo circula por una línea paralela, que no convergente.

El marketing debe convertirse en una herramienta fundamental, con capacidad real para definir, seducir y fidelizar al público, no solo atrayéndolo hasta el contenedor cultural sino haciéndolo también partícipe del mismo. Quizá mediante la puesta en práctica de esta última estrategia, que capacita a las instituciones para escuchar a su público, los museos puedan analizar audiencias, ofreciendo así respuestas efectivas de cara tanto a las necesidades de éstas como a las de la propia institución. En conclusión, el caso español tiene solución. Ésta pasa, en primera instancia, por esclarecer definitivamente el lastre de los conceptos y, en segundo lugar, por poner en práctica los sistemas híbridos con cadencia mixta y origen francés. Quizá el maridaje entre una base metodológica mediterránea y unas leves pero correctas aportaciones anglosajonas pueda satisfacer a los conservadores más tradicionales y liberalizar la gestión, mediante el desarrollo de estrategias innovadoras. Sin duda, estos comedidos cambios y sus nuevas contribuciones pondrán en marcha una especie de «darwinismo museológico» cuyo objetivo no es otro que el de evitar o minimizar, en la medida de lo posible, el riesgo real de extinción museística. No debemos obviar que, en un universo altamente competitivo solo aquellos que sepan adaptarse correctamente al medio sobrevivirán (Darwin, 2010).

Bibliografía

Avorio, A. (1999): *Il marketing dei musei*. Roma: SEAM.

Bellido Gant, M. L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.

Camarero Izquierdo, C., y Garrido Samaniego, M. J. (2004): *Marketing del patrimonio cultural*. Madrid: ESIC y Pirámide.

Cardona Gómez, G., y Feliu Torruella, M. (2013): «Redes sociales y museos. Cambios en la interacción cultural», *Hermus. Heritage & Museography. Didáctica del patrimonio y tecnología móvil*, V, 2, pp. 83-90.

Centeno del Canto, P. (coord.) (2014): *Actas de las 6.ª Jornadas de Museología. Propuestas para financiar museo y colecciones*. León: Fundación Sierra-Pambley.

Colbert, F., y Cuadrado, M. (2003): *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona: Ariel.

Corbo, A.; Corbo, S., Fernández Morales, M., y Celaya, J. (2011): *Análisis de las conexiones de museos y centros de arte en las redes sociales*. Madrid: Dosdoce.com.

Darwin, C. (2010): *El origen de las especies*. Madrid: Biblioteca EDAF.

Deloche, B. (2002): *El museo virtual*. Barcelona: Ariel.

Fumero, A., y Roca, G. (2007): *Web 2.0*. Madrid: Fundación Orange.

Gómez Martínez, J. (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajonas y mediterráneas: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.

Jodar Ruiz, E., y Sanz García, M. (coord.) (2011): *Actas de las terceras jornadas de formación museológica. Comunicando el museo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Kotler, P. (1997): *Marketing Management. Analysis, Planning, Implementation and Control*. Upper Saddle River: Prentice.

Kotler, P.; Jain, D. C., y Maesincee, S. (2002): *El marketing se mueve. Una aproximación a los beneficios, al crecimiento y a la renovación*. Barcelona: Ariel.

Kotler, N, y Kotler, P. (2001): *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona: Ariel.

Kotler, P., y Levy, S. J. (1969): «Broadening the concept of marketing», *Journal of marketing*, 33, pp. 11-13.

León, A. (1986): *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Lewis, P. (1991): «The rule of marketing. It's a fundamental planning function; devising a strategy», *Forward Planning. A Handbook of Bussines Corporate and Development Planning for Museums and Galleries*. Edición de Timothy Ambrose y Sue Runyard. Londres: Museums and Galleries Commission, Routledge, pp. 23-37.

Ministerio de Cultura (2005): *Criterios para la elaboración de un plan museológico*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Moore, K. (ed.) (1998): *La gestión del museo*. Gijón: Trea.

Morán, J. M., y Checa, F. (1985): *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

Pajares, J. L., y Solano, J. (2012): «El papel de la accesibilidad y los museos en la era móvil», *ICOM Digital. Museos y redes sociales*, 5, pp. 118-123.

Pardo Kuklinski, H. (2008): «Sitios web institucionales de museos. Un modelo de análisis hacia la web 2.0», *La comunicación global del patrimonio cultural*. Edición de Santos M. Mateos Rusillo. Gijón: Trea, pp. 381-396.

Serra, A. (2002): *Marketing turístico*. Madrid: ESIC y Pirámide.

Tobelem, J. M. (1997): «Marketing et musees», *Publics et musees*, n.º 11, pp. 4-11.

– (2011): *La Nueva era de los museos. Las instituciones culturales se enfrentan al reto de la gestión*. Murcia: Nausícaa.

Vicente Hernández, E; Camarero Izquierdo, C., y Garrido Samaniego, M. J. (2011): «Innovación en los museos europeos. El efecto de las políticas públicas y de las características del museo», *Economía del patrimonio cultural. Actas VII Congreso Internacional AR&PA 2010*, Valladolid: Junta de Castilla y León, pp. 177-189.

Viñarás Abad, M; Herranz de la casa, M. J., y Cabezuelo Lorenzo, F. (2011): «La comunicación corporativa de los museos en España a través de la comunicación 3.0. Cuatro años de evolución comunicativa en la Red», *Actas III Congreso Internacional Comunicación 3.0*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 1-15.

Walías Rivera, L. (2015): «The Museum 2.0 Divide. Approaches to Digitization and New Media», *Museum International. Museum Collections Make Connections*, vol. 65, 257-260, pp. e1-e8.

– (2016): *La aplicación del marketing cultural en España como herramienta de gerencia museística*. Santander: Universidad de Cantabria.

Wu, C. T. (2007): *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal.

Sesión de pósteres

Coleccionismo y expolio: los restos humanos benahoarita sin historia

Collecting and looting: benahoarita human remains without history

Nuria Álvarez Rodríguez (nuriaalvarezrodriguez@gmail.com)
Felipe Jorge Pais Pais (jorge.pais@cablapalma.es)
Cabildo Insular de La Palma

Resumen: El deseo de muchos por poseer fragmentos de nuestra historia y la aspiración de unos pocos de investigar, pero sin un rigor científico y sin conciencia de la destrucción que implica extraer los restos sin metodología, es algo característico de la isla de La Palma desde hace siglos. En estas líneas haremos referencias sobre las numerosas colecciones, privadas y públicas, formadas por numerosos restos arqueológicos de todo tipo donde el expolio está presente en casi todas ellas.

Palabras clave: Benahoarita. Colecciones. Restos bioantropológicos. Saqueos.

Abstract: The desire of many people to obtain fragments of our history and the aspiration of a few people to investigate but without a scientific method and without conscience of the destruction that involves to extract the remains without methodology, this is something characteristic of the island of La Palma since centuries ago. In these lines we will make references on the numerous collections, private and public, formed by numerous archaeological rest of all type where the looting is present in almost all of them.

Keywords: Benahoarita. Collections. Bioanthropological remains. Looting.

Coleccionismo y expolios en La Palma (Canarias)

En las colecciones, los restos humanos son los grandes perjudicados, ya que normalmente solo suelen estar presentes los huesos más representativos del esqueleto, el cráneo, relegando el resto de elementos óseos a cajas mezclándose éstos con otros individuos de diferente procedencia y de materiales arqueológicos de otra índole (fig. 1).



Fig. 1. Caja con numerosos restos óseos mezclados.

Tras la conquista de la isla de La Palma en torno al año 1492 por parte de Alonso Fernández de Lugo, los benahoaritas, nombre que reciben los antiguos pobladores de La Palma, sufrieron diferente fortuna dependiendo de los casos. Muchos fueron asesinados en la conquista, reflejo de la información que nos han dejado algunos huesos donde las marcas de corte producidas por espadas, picas y hachas están presentes. Otros fueron esclavizados, tal y como señaló el catedrático de historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria experto en el fenómeno de la esclavitud, Manuel Lobo Cabrera, en el acto inaugural del XXI Coloquio de Historia Canario Americana, donde destacó que los esclavos canarios se convirtieron en mercancía muy apreciada y cotizada en los mercados europeos en los siglos xv y xvi, aunque ya estuvieran presentes desde el siglo xiv, y a partir de los primeros viajes europeos al Atlántico comenzaron a aparecer en las plazas europeas y los esclavistas comenzaron a organizarse en compañías de armadores y navegantes.

Por último, otro sector poblacional aborigen decidió adoptar las costumbres de los castellanos esforzándose para poder ser aceptados. Hoy en día poseemos referencias escritas para la isla de La Palma donde se ejemplifica lo mencionado anteriormente: «Estas isleñas (se refiere a las aborígenes palmeras) son tan hermosas, en primer lugar porque nunca las quema el sol, aunque el lugar es bastante cálido, y en segundo lugar porque, aparte de unos cosméticos que usan que llaman "mudas", en el campo van cubiertas con sombreros en la cabeza y guantes en las manos con las puntas de los dedos descubiertas, con lo que mantienen su blancura; y así muchos hijos de regidores, de hombres importantes de la ciudad, y de ricos mercaderes se casan con ellas» (Fructuoso, 2004: 92).

Por tanto, es a partir del siglo XIV cuando muchos escritores dejan plasmados numerosas noticias, crónicas, memorias, historias, libros y relatos de la forma de vida de los aborígenes canarios describiendo lo que veían, pero siempre bajo una concepción mental propia del entorno sociocultural bajomedieval, renacentista y barroco del que procedían, donde el etnocentrismo está presente en la mayoría de esos escritos. Este elenco de fuentes etnohistóricas se extiende en el tiempo hasta el siglo XVIII (Jiménez, 1998). Muchos de esos cronistas se hicieron eco de las costumbres funerarias de los canarios. Para Benahoare, nombre prehispánico de la isla de La Palma, que significaba «mi patria», nos dejaron varias referencias sobre dónde depositaban a sus muertos, qué rituales y prácticas recibían los cuerpos e incluso nos han informado de percepciones sobre su forma de ver la muerte. Un ejemplo es lo que se expone en las siguientes líneas: «El rey Tazo, que tenía en dicho lugar su corte, resistió mucho el ataque, hasta que cayó muerto junto con su madre, por lo que los suyos dejaron de luchar y huyendo por el miedo que tenían a los españoles se refugiaron en lugares recónditos y, no queriendo salir de ellos, murieron miserablemente; y es por esta razón por la que se ven hoy las cuevas, que se hallan en la parte más abrupta del país, llenas de huesos; algunas se ven en el barranco que llaman Seco y en el de Nogales y en el de Santa Lucía» (Fructuoso, *op. cit.*: 122).

En el ambiente regionalista de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX, momento abanderado por el romanticismo tardío que se dio en Canarias, surgieron sociedades y gabinetes formados por eruditos ansiosos por investigar sin manejar, en muchos casos, un procedimiento científico cuya primera consecuencia fue el mero coleccionismo con la consiguiente descontextualización de la mayoría de los materiales y la pérdida de su significado. El actual Museo Arqueológico Benahoarita (Mab) es el heredero de toda esta situación teniendo que acoger en sus fondos las diferentes colecciones privadas.

De hecho, el nacimiento de la arqueología canaria se gestó, no solo por la influencia de Sabino Berthelot, antropólogo y arqueólogo que ayudó a propagar la imagen del «guanche como el buen salvaje», sino porque en las islas existía ese ambiente intelectual favorable a ello y porque llegaron referencias europeas. Es en ese caldo de cultivo donde surgen los pequeños grupos de intelectuales tanto en Gran Canaria como en Tenerife y La Palma que dirigen su interés hacia los vestigios materiales del pasado. Esos colectivos crearon tres sociedades científicas: el Gabinete Científico (Tenerife, 1877), El Museo Canario (Gran Canaria, 1879) y la Sociedad La Cosmológica (La Palma, 1881), cuyo objetivo era fomentar el conocimiento de las ciencias, las letras y las artes, con especial referencia a la historia y la prehistoria del Archipiélago, para lo cual, entre otras cosas, se fundaron otros tantos museos.

Para este trabajo nos interesa La Sociedad Cultural de La Cosmológica. Este gabinete nació en 1881 en Santa Cruz de La Palma con el anhelo de crear un Museo de Historia Natural y de Antigüedades aborígenes. En 1887 se constituyó en su sede el Museo de Historia Natural y de Arqueología (Navarro, y Clavijo, 2008). Todos los descubrimientos arqueológicos que no quedaban en manos de particulares eran recogidos por la Sociedad. Sin embargo, los restos terminaron en vitrinas sin ningún orden, ni inventario, ni medidas de control de las instalaciones ni de su contenido, quedando los materiales abandonados (fig. 2).



Fig. 2. Antigua fotografía de la Sociedad de La Cosmológica donde se aprecia como tenían expuesta la colección bioantropológica.

Esta comunidad científica realizaba expediciones a los barrancos próximos y no tan próximos de su sede en busca de restos arqueológicos. Con poco rigor científico entraban en las diversas cavidades y extraían su contenido perdiendo en ese momento toda la información arqueológica que durante tantos siglos estuvo oculta al ojo humano. Con esto no queremos señalar que sus formas de trabajar fueran premeditadas sino que, al contrario, una de las preocupaciones que les movían era la de proteger y entender el mundo aborigen. Sin embargo, la falta de conocimiento hizo que se perdieran muchos yacimientos y se crearan numerosas colecciones donde los restos humanos son los grandes perjudicados. Estos materiales depositados en La Cosmológica solo conservan, en el mejor de los casos, una signatura formada por un número asociado a un municipio, es decir, nos indicaría la procedencia general del resto óseo y no el yacimiento exacto (fig. 3).



Fig. 3. Signatura procedente de un cráneo de La Cosmológica.

Con el paso de los años, la importancia de este centro decayó, ya que se vio afectado por continuos problemas económicos, que se reflejan con claridad en la correspondencia que mantiene la junta directiva con el Ayuntamiento o el Cabildo Insular, instituciones a las que continuamente acude en busca de ayuda para afrontar los gastos de mantenimiento de sus instalaciones, que se ven agravados por el constante crecimiento de sus fondos (Martín, 2006).

Aparte de La Sociedad de la Cosmológica, muchas personas creaban en sus casas colecciones particulares fruto de la casualidad y de la intencionalidad seleccionando lo que les parecía bello y el resto destruyéndolo como sucedió con las «cuevas de polvo». Se tienen noticias de numerosos casos donde se extrajo el contenido de los enclaves arqueológicos formados por cenizas y restos óseos para fertilizar sus huertas, siendo particularmente apreciado por sus características nutritivas el que procedía de yacimientos funerarios, hasta el punto de que se hizo de uso corriente la expresión «cueva de polvo» para designar aquellas cavidades ricas en esta materia orgánica. Ese polvo fue muy utilizado y apreciado como abono natural para la agricultura, lo que implicó la destrucción de muchas necrópolis.

A ello hay que sumar la destrucción que ocasionó el propio terror a los muertos. El texto de Rene Verneau es muy significativo al respecto: «Finalmente, se acordó [el propietario por entonces de Belmaco] de otra cueva situada cerca del mar. Un día había abandonado a un conejo que se había refugiado allí, pues al quitar algunas piedras había visto huesos. Ahora bien, a pesar de sus aires de matamoros, era cobarde como una liebre. Creía como el alcalde de Buenavista, que las cuevas sepulcrales de La Palma contenían todavía guanches vivos. La vista de huesos no lo tranquilizaba. Decía que si unos estaban muertos, podían encontrarse otros que hubiesen sobrevivido. Le hice la observación de que era bastante difícil

vivir encerrado en una cueva más de cuatro siglos sin comer nada y que los hombres no vivían ya cuatrocientos cincuenta años, como en los tiempos bíblicos, pero no lograba convencerlo. Los guanches, decía, eran herejes y, por consiguiente, tenían un pacto con el diablo, así que, como éste es tan poderoso, podía muy bien hacer estos milagros. El cura le había contado historias muy extraordinarias, y no se puede dudar de la palabra de un padre».

Y del temor se pasó al último pero no menos importante problema, que sería la falta de respeto hacia el rito de la muerte y los muertos. Así pues se llegaron a utilizar los restos humanos más emblemáticos, como los cráneos, para jugar al fútbol, a tirarlos por los barrancos o incluso a usarlos como dianas. En otras islas también hay referencias de similares acontecimientos (Álvarez, 2011).



Fig. 4. Saco de papa encontrado en el interior de la necrópolis del Huerto de Los Morales

No solo la necesidad de obtener fertilizantes naturales y el temor generaban la destrucción de yacimientos arqueológicos y recopilaciones de piezas deseadas, sino que el expolio, entendido como la pretensión de obtener piezas arqueológicas para coleccionarlas o venderlas, también existió. Un ejemplo de saqueos de restos humanos lo podemos encontrar en El Huerto de los Morales localizado en el Barranco de Fernando Porto, Garafía. En este barranco se localizan en la actualidad varias necrópolis de las cuales se han obtenido numerosas piezas arqueológicas. En uno de los yacimientos funerarios se encontró un saco lleno de huesos perteneciente a un expoliador que excavó de forma clandestina la necrópolis e intentó llevarse los restos humanos y que, con toda seguridad habría sido sorprendido, por lo que dejó el saco tal como se observa en la imagen siguiente (fig. 4).

Situaciones similares se pueden encontrar a lo largo de la geografía palmera (fig. 5).

Pasado los años, en 1987 las colecciones de la Cosmológica fueron trasladadas al Convento de San Francisco, localizado en la capital de La Palma. A estos materiales bioantropológicos se unieron, además de las aportaciones de particulares, otros restos procedentes de excavaciones regladas pero sin los resultados esperados ya que las memorias finales se perdieron. Un ejemplo lo podemos encontrar con la necrópolis del Espigón (Puntallana). El resultado directo de esta excavación fue el acumulo de cajas con huesos sin

individualizar y la presencia de una momia en mal estado de conservación que hoy en día se discute si los restos pertenecen a un único individuo o a dos (fig. 6).

Los restos humanos benahoaritas sin historia en el Mab

Tras la creación del Museo Arqueológico Benahoarita (Mab), los restos bioantropológicos de La Cosmológica, al igual que todos sus fondos arqueológicos, pasaron al nuevo Museo abierto desde 2007. Esta apertura incentivó a muchos particulares a la entrega de restos de diferentes yacimientos formados por bolsas y sacos de huesos sin individualizar, que con buenos deseos donan para contribuir en la constitución de los fondos del Museo arqueológico sin entender que lo que se expolia ya no se puede recuperar y, por lo tanto, pierde su valor científico.



Fig. 5. Otro ejemplo de expolio donde las personas que localizaron el yacimiento decidieron transportarlo sin control.

Una de las políticas del Mab es la de inventariar y estudiar los vestigios del pasado vinculado con el mundo aborigen. Sin embargo, los trabajos antropológicos se vuelven arduos debido a la descontextualización del registro óseo impidiendo o dificultando gravemente la reconstrucción de la historia de los benahoaritas a través de los restos óseos humanos.

En la actualidad conocemos aproximadamente 250 yacimientos funerarios distribuidos a lo largo de las doce demarcaciones territoriales o cantones en las que se dividía Benahoare cuando llegaron los conquistadores. Hoy en día, de ese número de necrópolis únicamente dos o tres yacimientos se encuentran intactos. En los fondos del Mab podemos encontrar materiales procedentes de más de una treintena de ellos, donde el 90 % son fruto de colecciones de particulares cuyo método de extracción de los restos es cuanto menos dudoso.



Fig. 6. Restos de lo que queda de la momia localizada en el yacimiento de El Espigón (Puntallana).

Debido a esta situación, la información que se puede extraer de los fondos bioantropológicos del Mab es limitada en algunos



Fig. 7. Trepanación de un cráneo sin indicios de supervivencia.

campos como los relacionados con los estudios poblacionales. Sin embargo, sí se puede inferir otro tipo de información que nos permita indagar en las formas de vida de los benahoaritas como puede ser por medio de estudios patológicos ofreciéndonos datos sobre enfermedades degenerativas, metabólicas, traumáticas, formas terapéuticas etc.; la edad y el sexo mediante el estudio de los cráneos y coxales así como otros elementos óseos susceptibles de ofrecer dicha información; caracteres métricos mediante mediciones de los huesos largos para establecer estaturas; marcas de ocupación plasmadas por diversas entesopatías que nos hablan de las actividades ejercidas por parte de los benahoaritas; caracteres epigenéticos que nos ofrecen ciertas información sobre parentescos familiares, etc. (fig. 7).

Desde el Museo Arqueológico Benahoarita se está llevando una estrategia de trabajo vinculada con la divulgación de contenidos palmeros para que los niños desde pequeños aprendan a valorar su pasado y contribuyan en el mantenimiento de su historia sin necesidad de expoliar y coleccionar restos arqueológicos.

Bibliografía

Álvarez Rodríguez, N. (2011): «Estudios de Arqueología Funeraria y Bioantropología en la isla de La Palma. Un estado de la cuestión», *Revista de Estudios Generales de La Palma,* n.º 5, pp. 349-399.

Fructuoso, G. (2004): *Descripción de Las Islas Canarias*. Capítulos IX al XX del libro I de *Saudades da Terra*.

Jiménez González, J. J. (1998): «Las fuentes etnohistóricas canarias. Crónicas, historias, memorias y relatos», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 44, pp. 199-263.

Martín Rodríguez, E. (2006): «Comisarías locales y patrimonio arqueológico en la isla de La Palma. (Canarias)», *Estudios Canarios,* IL, pp. 229-266.

Navarro Mederos, J. F., y Clavijo Redondo, M. A. (2008): «Africanismo y Atlantismo: la arqueología en la isla de La Palma durante el periodo franquista», *Tabona*, 16, pp. 131-166.

Pais Pais, F. J. (2011): «Donaciones de restos prehispánicos al Museo Arqueológico Benahoarita», *Revista de Estudios Generales de la Isla de La Palma*. Actas del II Congreso, 2008 (II), pp. 413-442.

Verneau, R. (1987): *Cinco años de estancia en las islas Canarias*. Ed. J. A. D. L.

Creación y ampliaciones del Museo Provincial de Lugo en el siglo XX. Su proyección social y mediática

Creation and enlargements of the Museo Provincial de Lugo in the 20th century. Its social and media impact

Aurelia Balseiro García (direccion@museolugo.org)
Enrique Alcorta Irastorza (mplarq@museolugo.org)
M.ª Ofelia Carnero Vázquez (opheleia@museolugo.org)
Museo Provincial de Lugo

Resumen: Análisis de la influencia de la sociedad en la creación y consolidación de entidades patrimoniales como el Museo Provincial de Lugo y su reflejo en los medios de comunicación de la época. Apuntes sobre las circunstancias que pueden convertir a toda, o parte, de esa comunidad en corresponsable de la conservación y trasmisión de su identidad a través del tiempo en instituciones museísticas cuyas necesidades de espacio o recursos son públicas y «notorias» pudiendo visualizarse en las hemerotecas tanto las carencias como los logros o avances conseguidos. Visualización general de la imagen pública del Museo Provincial de Lugo en la prensa desde su creación en 1932, pasando por su cambio de sede y ampliaciones, hasta la última década del siglo xx.

Palabras clave: Museo Provincial de Lugo. Medios de comunicación. Museo social. Difusión cultural.

Abstract: Analysis of the influence of the society in the creation and consolidation of heritage entities such as the Museo Provincial de Lugo and its implications in the media of that time. Notes on the circumstances that can convert all or part of that community into co-responsible of the conservation and transmission of his identity through the time in museum institutions whose needs of space or resources are public and notorious being able to be reflected in the archives both the deficiencies and the achievements made. General view of the public image of the Museo Provincial de Lugo in the media since its foundation in 1932, going through its change of headquarters and enlargements, until the last decade of the 20th century.

Keywords: Museo Provincial de Lugo. Media. Social museum. Cultural dissemination.

El MPL nació en 1932 gracias a la iniciativa de un grupo de lucenses interesados en la conservación de nuestro patrimonio cultural y el interés de la Diputación de Lugo. A lo largo de su historia se nutrió fundamentalmente de donaciones y depósitos privados por lo que se trata de un ejemplo de museo público con gran apoyo social, donde muchos particulares, a título personal y en función de sus posibilidades, ingresan piezas para incrementar los fondos museográficos y conservarlos en un museo que entienden como un valor de identidad.

Desde su inauguración en 1934, y debido fundamentalmente a la necesidad de espacio por el incremento de sus colecciones, el MPL se ve abocado a un cambio de sede que tendrá lugar en 1957 tras la rehabilitación del antiguo convento de San Francisco. Después, por las mismas razones, realizó dos ampliaciones importantes, la primera a comienzos de la década de los setenta y la segunda en los noventa.

Aunque sea una institución pública como la Diputación Provincial de Lugo la encargada de la creación y mantenimiento del MPL a lo largo del tiempo, realmente la primera iniciativa corresponde más a una parte de la sociedad lucense que se erige en la primera transmisora a los organismos competentes de la necesidad de un museo para la protección y puesta en valor del patrimonio. Este papel vehicular e incentivador se refleja desde el siglo XIX en diversa documentación y tiene como protagonista principal a la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Lugo (Balseiro, 2012), que desde el año 1846 insiste en la necesidad de formar un museo provincial en Lugo, a través de la correspondencia dirigida a Madrid, primero a la Comisión Central y después a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Finalmente, éstas y otras gestiones cristalizan a principios del siglo XX cuando en sesión plenaria de la Diputación de Lugo del 29-2-1932, se aprueba la creación de un museo de carácter provincial para exponer «objetos de mérito antiguo y cuantas obras de arte moderno fuesen dignas de figurar en el mismo»[1]. El primer objetivo del MPL era hacerse cargo del ingente patrimonio diseminado en varias instituciones o colecciones públicas y privadas y fomentar su protección y conservación conjunta en una institución *ad hoc*. Su inauguración en el pazo de San Marcos (sede de la propia Diputación de Lugo) tendría lugar el 10 de enero de 1934 (Balseiro, *op. cit.*: 324).

El funcionamiento del MPL en base a una Junta Rectora formada por once personas, entre las que se incluye la Dirección, que orientaba su marcha, no es óbice para que desde otras instancias sociales y particulares no se gestionaran apoyos, mecenazgos, depósitos o donaciones. Los propios datos del Libro de Registro avalan desde el principio la importante ayuda que supone para el incremento de fondos las aportaciones individuales de la sociedad lucense. En las primeras décadas de su funcionamiento dichas aportaciones son tan numerosas que, en poco tiempo, el espacio asignado para museo en el edificio mencionado se hizo insuficiente. Muchos de los ingresos que incrementan las colecciones son particulares, promovidos o no por los miembros de la

1 Acta de la sesión plenaria de la Diputación de Lugo del 29-2-1932 con las bases de la creación del Museo.

Junta Rectora, pero reflejan el compromiso de la comunidad con su museo. No obstante, algunos de los miembros de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico Artísticos de Lugo y de la Junta del MPL son los más activos tanto en el aumento de dichos fondos, como en la concienciación pública de la conservación, exposición y divulgación del patrimonio cultural.

En la primera etapa del MPL (1932-1956) se constatan 361 donantes de los que 18 son organismos públicos de carácter local o estatal y los 343 restantes particulares, y algunas entidades privadas. En el mismo período se consignan 2501 asientos en el Libro de Registro de los que más del 50 % son depósitos o donaciones.

Entre 1957, fecha del traslado de sede, y 1991, reapertura del Museo tras su reforma e inicio de la última ampliación, se registran 359 donantes y entre 1991 y 2015, 435. Estas cifras para una ciudad como Lugo[2], son bastante importantes.

El relevante papel de la comunidad que acoge en su seno un museo público, siempre es transcendental porque de ella depende la propia supervivencia de dicho museo; si la sociedad se ve involucrada y representada en las funciones de estas instituciones, su futuro como entidad patrimonial se consolida. A este respecto también hay que destacar la difusión de los datos vinculados con este tema, manifestando el agradecimiento de dicho apoyo con homenajes, exposiciones temporales, publicaciones, etc. que hagan constar que los museos son de todos y para todos[3]. Así, la imagen pública del museo y su proyección social no solo es fundamental en el momento de su creación, sino que también es primordial para su consolidación, avance y expansión. En el caso de la fundación y las sucesivas ampliaciones del MPL, es la sociedad y sus medios de comunicación la que visualiza sus necesidades exhortando o apoyando a sus representantes político-institucionales para cumplir sus compromisos con el patrimonio cultural. En las hemerotecas hay abundantes ejemplos de estos planteamientos durante el pasado siglo.

La percepción del papel del Museo en la comunidad donde radica y en su área de influencia geográfica se puede rastrear documentalmente en la prensa local a través de las noticias y artículos de opinión publicados en los medios de comunicación vigentes desde el año de la creación del MPL, 1932, hasta la últimas décadas del siglo XX, ámbito cronológico analizado en este congreso[4]. También son importantes otros medios de difusión vinculados con las publicaciones científicas generadas a través del estudio de los fondos del MPL por diversos especialistas, pero, en este caso, analizamos las noticias de la prensa en relación con hitos importantes más relacionados con el

2 Habitantes de la ciudad en 2015: 98 134. Población en el municipio: 329 386 (Fuente: INE).

3 El MPL además de contar con bustos y placas de sus mecenas en la exposición permanente, ha realizado un trabajo de investigación y una exposición donde se mostraron sus principales conclusiones en abril de 2015: «Un museo agradecido. Homenaxe do Museo Provincial de Lugo ás persoas e entidades que o fixeron posible». *Vid*. BALSEIRO, 2015b.

4 Tema también desarrollado y complementado en una comunicación presentada en este mismo foro por parte de la actual Dirección del MPL.

continente o contenedor que con el contenido, aunque ambos sean consustanciales en la historia de cualquier edificio que albergue una institución museística. De esta forma, en nuestro rastreo e investigación hemos constatado que las principales noticias del MPL a ese respecto han tenido, sobre todo en la prensa local, abundante eco mediático y social, redundando en el establecimiento de una imagen y de una notoriedad que sería también un objetivo cognitivo en la comunicación de los museos, pero al mismo tiempo generan actitud y opinión (objetivos afectivos) e incluso hábitos y conductas (objetivos conativos) (Viñarás, 2009: 45). Estos objetivos de comunicación museística pueden a su vez, ser controlados, es decir, desarrollados o emitidos por el propio museo, o derivados del análisis de la información proporcionada. En el caso del MPL, la comunicación se desarrolla a través del envío de notas de prensa a los medios y de las informaciones públicas o publicitarias de su oferta cultural.



na y rector de la Universidad Central doctor Cardenal. Arte y artistas. El nuevo Museo provincial de Lugo. Se ha inaugurado en Lugo con gran solemnidad—asistiendo al acto todas las autoridades—el Museo Provincial, instalado en amplios salones de la Diputación, estando decidido hacer una vasta galería en el pa- / ABC / Sábado, 20 Enero 1934	LA ESPOSA DEL JEFE DEL ESTADO, EN LUGO. Presidió la inauguración del nuevo Museo Provincial. Lugo 19. La esposa de Su Excelencia el Jefe del Estado, doña Carmen Polo de Franco, ha llegado a esta ciudad. Al límite de la provincia salió a recibirla el go- / ABC / Viernes, 20 sept. 1957
El mejor Museo Provincial de España, el de Lugo. Cuatro millones de pesetas, la obra de fábrica e instalación. La cerámica de Sargadelos y un puñal de "Rey Cintolo", entre sus tesoros. Castro-Gil, Corredoira y otros destacados artistas, tendrán salas especiales / LA NOCHE / Sábado, 2 octubre 1934	El nuevo Museo Arqueológico / EL PROGRESO / Jueves, 19 sept. 1957
MUSEO PROVINCIAL, SU FINALIDAD Y SU LABOR CULTURAL / LVCVS / Enero 1958	Han comenzado las obras de ampliación del Museo / EL PROGRESO / Domingo, 8 marzo 1970
Permitirán disponer de salas para piezas grandes. Las obras de ampliación del edificio del Museo Provincial de Lugo costarán unos 245 millones / EL PROGRESO / Lunes, 25 octubre 1991	La Diputación invirtió más de 500 millones en la remodelación del centro. Un museo en expansión / La Voz de Galicia / Miércoles, 15 enero 1997
fanta Elena y Jaime de Marichalar estarán dos horas en la ciudad para inaugurar la nueva ala del ce. Más de 700 invitados acompañarán a s Duques de Lugo en su visita al Muse / EL PROGRESO / Miércoles, 15 enero 1997 Suplemento Visita oficial	duques de Lugo mostraron gran interés por las obras de arte que alberga el centro. Destacan la importancia del Museo de cara a la promoción de la ciudad / EL PROGRESO / Miércoles, 15 enero 1997 Suplemento Visita oficial
La infanta Elena y Jaime de Marichalar hicieron un viaje relámpago a la ciudad. Los Duques de Lugo inauguraron las nuevas dependencias del Museo Provincial / La Voz de Galicia / Viernes, 17 enero 1997	

Fig. 1. Tabla con selección de titulares de prensa concernientes al MPL.

Asimismo, en las memorias de actividades de los museos o en las evaluaciones analíticas de determinados eventos, exposiciones,… los niveles de repercusión pública se miden también por su presencia no solo física sino también mediática y así se recopilan los dosieres de prensa por parte de los departamentos de difusión / comunicación y/o se establecen las estrategias de actuación para llegar más y mejor a potenciales usuarios (fig. 1).

El papel de la prensa en la difusión general de los museos durante el pasado siglo fue clave antes de la llegada de las nuevas tecnologías, pero sigue siendo un canal de comunicación eficaz y su relación con los museos imprescindible como intermediario entre éstos y su público o la sociedad en general. Esta intermediación establece una relación fundamental para el desarrollo de la función comunicativa del museo. Asimismo, al analizar la cobertura informativa sobre los acontecimientos o actividades museísticas se puede observar el desarrollo mediático del mensaje y su incidencia social, así como el papel del museo como productor y gestor de contenidos.

Obviamente, en pleno siglo XXI, la cultura digital ya se ha consolidado como otro medio de comunicación más participativo, rápido e interactivo, pero, en general, dentro de la consideración de los *mass media* como agentes de difusión patrimonial, concluimos señalando que al abordar la historia de un museo también es necesaria la consulta de la hemeroteca como otra fuente documental más, porque la prensa escrita lleva más tiempo ejerciendo esta labor y fue la pionera en el análisis y difusión de temas culturales.

Bibliografía

Balseiro García, A. (2012): «O Museo Provincial de Lugo: orixe e relacións coa Comisión Provincial de Monumentos e Protección do Patrimonio», *Lvcensia. Biblioteca Seminario Diocesano de Lugo,* vol. XXII, n.º 45, pp. 317-332.

– (2015a): «Museo de Arqueoloxía, Museo de Belas Artes ou Museo Provincial de Lugo. Orixe e formación das primeiras coleccións arqueolóxicas do MPL (1932-1957)», *Férvedes: revista de investigación, MUPAV, Vilalba (Lugo)* n.º 8, pp. 445-452.

– (2015b): «Un museo agradecido. Homenaxe do Museo Provincial de Lugo ás persoas e entidades que o fixeron posible», *Lucensia. Biblioteca Seminario Diocesano de Lugo,* n.º 51, vol. XXVI, pp. 133-156.

Viñarás Abad, M. (2009): «Departamentos de comunicación en Museos: la planificación estratégica de la comunicación en instituciones artísticas y culturales», *Global Media Journal México,* vol. 6, n.º 11, pp. 36-54.

VV. AA. (2010): *La comunicación y el museo. Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía*, año VIII, n.º 12.

El Aula Arqueológica de Aguilafuente: historia de un museo

Aula Arqueológica de Aguilafuente: story of a museum

Laura Frías Alonso (laurafriasalonso@hotmail.com)
Aula Arqueológica de Aguilafuente

Resumen: Casi cincuenta años separan las primeras ideas de creación de una colección municipal en Aguilafuente del momento actual, treinta y tres años en los que se luchó hasta que en 2001 se logró abrir al público el Aula Arqueológica de Aguilafuente.

Palabras clave: Segovia. Creación. Origen. Colección municipal.

Abstract: Nearly fifty years separate the first ideas of creating a Municipal Collection in Aguilafuente to the present, thirty-three years fighting until in 2001 the Archaeological Hall of Aguilafuente was opened.

Keywords: Segovia. Creation. Origin. Municipal collection.

El Aula Arqueológica de Aguilafuente abrió sus puertas el 26 de octubre del año 2001, celebrándose en octubre de 2016 quince años desde su apertura, pero su proyecto llevaba gestándose desde 1968, treinta y tres largos años repletos de gestiones que culminaron en el Museo que podemos ver hoy en día.

1968 es una fecha emblemática para Aguilafuente y su historia, pues fue ese año cuando se redescubrió el yacimiento de Santa Lucía, comenzándose las excavaciones que sacaron a la luz una villa romana y una necrópolis visigoda. Aquella villa romana estaba decorada con dos conjuntos de mosaicos que actualmente componen la base expositiva del Aula Arqueológica. Y fue en 1868 cuando se comenzó a pensar en la creación de una colección municipal para albergar los materiales descubiertos en el yacimiento.

El 21 de octubre de 1968 se fecha el primer documento relacionado con este tema. El alcalde de Aguilafuente, Demetrio Herrero Aragón, solicita al Jefe del Departamento de Museos de la Dirección General de Bellas Artes la concesión de 50 000 pesetas para la instalación de una colección arqueológica municipal para exponer los objetos encontrados en las excavaciones del yacimiento de Santa Lucía. Casi tres meses después, el 16 de enero de 1969,

el Jefe de la Sección de Museos y Exposiciones del Ministerio de Educación y Ciencia solicita al Ayuntamiento de Aguilafuente la incoación de expediente solicitando autorización para la creación de dicha colección para poder obtener la ayuda económica, señalando que no debe limitarse únicamente a fondos arqueológicos sino que debería abarcar todo el patrimonio cultural del municipio, denominándose Colección Municipal. En dicha solicitud, se le requiere al Ayuntamiento para que presente una serie de documentación relacionada con la creación de la colección municipal, entre las que se encuentran la proposición del Director y los miembros del Patronato, memoria donde se fundamente su existencia, planos del local, relación de obras y objetos, y acuerdo de financiación de conservación y sostenimiento. Vemos como la Sección de Museos y Exposiciones estaba abierta a la creación del museo, siempre y cuando contara con un proyecto firme, algo que según la documentación conservada no parecía existir.

El 20 de enero de 1969 se fecha un documento muy importante realizado por Martín Almagro Basch, entonces inspector general de Excavaciones Arqueológicas, en el que se informa al Ayuntamiento de Aguilafuente del destino de los objetos procedentes de la necrópolis visigoda de Santa Lucía, que en aquel momento se encontraban en el Instituto Central de Restauración para su rehabilitación. Cabe destacar que Almagro señala que una vez los objetos fueran restaurados serían entregados al Ayuntamiento de Aguilafuente previa solicitud o bien si ésta no ocurriera, depositados en el Museo de Segovia, donde se encuentran actualmente. Igualmente, Martín Almagro les solicita la adecuada conservación de los restos depositados en dependencias municipales o bien la renuncia a su custodia para poder ser trasladados a Segovia. Esto no llegó a ocurrir hasta febrero del año 2013, cuando los materiales conservados en el Ayuntamiento fueron depositados en el Museo Provincial.

Pocos días después, el Ayuntamiento de Aguilafuente comienza la ronda de consultas a los vecinos propietarios de la iglesia de San Juan, en ruinas, para su compra, rehabilitación y posterior reconversión en museo local. El 28 de enero se fecha una carta del Alcalde a Juan Sacristán, uno de los propietarios, donde se le informa de las intenciones del Ayuntamiento para con la iglesia, siendo la única comunicación similar por escrito, ya que, como se expresa en la misiva, el primer tanteo al resto de propietarios se hizo de manera verbal (fig. 1).

El 10 de marzo de 1969 el Ayuntamiento de Aguilafuente dirige a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia una carta solicitando que ésta se hiciera cargo de la rehabilitación de la iglesia, una vez que fuera adquirida por el propio Ayuntamiento. En dicha misiva hay un dato muy importante: el 27 de enero, un día antes de la carta a Juan Sacristán mencionada anteriormente, fue aprobada por pleno la adquisición de la iglesia de San Juan para su conversión en Colección Municipal.

Tras unos meses de inactividad documental, el 15 de noviembre de 1969 se fecha una carta del Alcalde de Aguilafuente a Martín Almagro Basch, inspector general de Excavaciones Arqueológicas, donde se le informa de que, una vez consolidados los mosaicos procedentes de la villa romana de Santa Lucía, éstos son guardados en dependencias municipales con todas las garantías necesarias para su conservación. En dicha misiva, igualmente se le informa del encargo a Pedro Escorial, arquitecto segoviano, el proyecto de reforma de la Casa Consistorial para incluir en ella una biblioteca, un centro social y, lo de mayor interés, las dependencias que



Fig. 1. Iglesia de San Juan antes de su restauración.

albergarán las piezas arqueológicas procedentes de las excavaciones de Santa Lucía. Se señala también un hecho muy importante: el abandono momentáneo del proyecto de adquisición de la iglesia de San Juan para destinarla a museo ya que la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia no accedió a financiar su restauración.

La documentación conservada da un nuevo salto hasta el 3 de junio de 1970, cuando se fecha una nueva carta del alcalde de Aguilafuente, Demetrio Herrero, a Martín Almagro solicitándole autorización para exponer varias piezas de las excavaciones de Santa Lucía en el Día de la Provincia a celebrar ese año en Carbonero el Mayor, iniciativa de la que no hay más noticias.

El 15 de junio de 1970 el Alcalde de Aguilafuente solicita a Ángel Francisco Lancha Azaña, delegado provincial de Trabajo de Segovia, apoyo para conseguir ayuda económica para la creación del museo local. Es muy destacable en esta corta misiva que Demetrio Aragón comienza aludiendo a una conversación al respecto mantenida en el ya citado Día de la Provincia celebrado en Carbonero el Mayor, dejando constancia que los intentos de crear un museo que contuviera las piezas arqueológicas halladas en Santa Lucía no se quedaban en los despachos, sino que salían a relucir siempre que era oportuno.

Tres días después, el 18 de junio de 1970 se fecha la respuesta del Delegado Provincial de Trabajo al Alcalde de Aguilafuente, informándole que se ha propuesto al Gobernador Civil la adjudicación de una subvención para paliar el paro obrero del municipio, que bien pudiera emplearse en las excavaciones arqueológicas.

El 20 de junio de 1970 continúa esta serie de misivas con una carta del Alcalde de Aguilafuente al Gobernador Civil de la Provincia donde se expone la necesidad de dotar de un emplazamiento en el municipio para la conservación y exposición de las piezas halladas en las excavaciones, aún inconclusas, del yacimiento de Santa Lucía. Es por ello que se solicita una ayuda económica de 300 000 pesetas para remediar el paro obrero y, a la par, ayudar a la creación del museo local.

El 13 de noviembre de 1970 se fecha la respuesta a la misiva anterior con un escrito del Subjefe Provincial del Movimiento solicitando al Alcalde de Aguilafuente la devolución del formulario de solicitud adjunto para la consiguiente adjudicación de 100 000 pesetas para paliar el paro obrero, fondos que tendrían que ser justificados. Vemos cómo desde Segovia se rebaja notablemente el importe a adjudicar, directriz acatada inmediatamente en Aguilafuente.

Unos días después, el 18 de noviembre de 1970, el Alcalde de Aguilafuente, con el visto bueno de la Corporación Municipal y el Consejo Local del Movimiento, envía la solicitud requerida a la Jefatura Provincial del Movimiento. En ella se solicitan 100 000 pesetas para contratar a 20 obreros en paro y 40 agricultores estacionales, que se encargarían de realizar las excavaciones arqueológicas en el yacimiento de Santa Lucía.

El 27 de noviembre de 1970 se fecha una misiva del Gobernador Civil de Segovia al Alcalde de Aguilafuente en el que se informa de la concesión de una subvención de 100 000 pesetas para paliar el desempleo existente con destino a la excavación arqueológica de Santa Lucía. Esta nota es enviada por el Alcalde de Aguilafuente al Director de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia el 10 de diciembre de 1970 junto con la solicitud de anticipo de esas 100 000 pesetas, que serían devueltas con el cobro de la subvención. En esta solicitud aparece el nombre de la directora de las excavaciones, Rosario Lucas Pellicer, como una de las responsables de la administración de los fondos dedicados a las excavaciones arqueológicas. Estos fondos, finalmente no serán destinados a sufragar las excavaciones arqueológicas, sino que serán invertidos en obras municipales, como demuestran varios escritos, entre ellos una misiva fechada el 22 de mayo de 1971 procedente del Gobernador Civil y que tenía como destinatario al alcalde de Aguilafuente, que desde septiembre de 1970 era Pedro Sanz Torres.

Un nuevo salto documental nos lleva al 15 de diciembre de 1972, cuando Pedro Sanz Torres, alcalde de Aguilafuente, solicita al Consejero Provincial de Bellas Artes de Segovia la entrega de los objetos arqueológicos procedentes de la necrópolis visigoda de Santa Lucía para su exposición permanente en el municipio. Igualmente se solicita que el Consejero Provincial se desplace hasta Aguilafuente para determinar el local que servirá de museo local, condición indispensable para la devolución de las piezas. Este documento es una clara referencia al escrito por Martín Almagro el 20 de enero de 1969, donde se requería la petición de las piezas para su regreso a Aguilafuente y con él comienza de nuevo el nunca olvidado proyecto de

creación de un museo municipal. Cabe señalar que esta carta nunca obtuvo la respuesta deseada, pues las piezas reclamadas recabarían en los fondos del Museo Provincial, donde se encuentran actualmente.

Se cierra así otro capítulo de los intentos de creación de una colección municipal, pues en el Archivo del Ayuntamiento no se encuentra ninguna documentación hasta una década después.

El 13 de abril de 1982 el Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas tiene por incoado el expediente de declaración de Monumento Histórico Artístico a favor de la iglesia de San Juan, actual sede del Aula Arqueológica. Es un primer paso hacia la creación del deseado museo municipal, un movimiento que tendrá mucho peso en las decisiones futuras al respecto. Dicha resolución será publicada en el BOE de fecha 1 de junio de 1982, haciéndose público y enviándose copia al Ayuntamiento de Aguilafuente, notificándole la imposibilidad de realizar obras en la propia iglesia o alrededores sin el consentimiento de la Dirección General de Bellas Artes.

Casi cuatro años después, el 4 de febrero de 1986 la Corporación Municipal de Aguilafuente se reúne en pleno, en el que se exponen las gestiones realizadas en torno a la adquisición de la iglesia de San Juan. El Ayuntamiento está de nuevo interesado en su compra, para lo que el alcalde, Ricardo Casado González, se había reunido con representantes de los propietarios, realizándose una oferta verbal de compensar a la Comunidad de Bienes de la iglesia de San Juan con 720 m² en el paraje denominado «El Pastel» o bien su importe en metálico a 1200 pesetas el m², oferta que no fue aceptada. En pleno se aprueba volver a intentar la adquisición de la iglesia en las mismas condiciones para que dicha oferta sea aceptada por los propietarios o estos realicen una contraoferta. El traslado del acuerdo se da dos días después, el 6 de febrero, a seis miembros de la familia Ruano Revuelta, propietarios del inmueble, al igual que al Delegado Territorial de Educación y Cultura, manteniéndole al tanto de las operaciones realizadas.

La respuesta de los propietarios de la iglesia de San Juan llega poco más de un mes más tarde, el 17 de marzo de 1986. Como ya se había reflejado en el documento anterior, no aceptan la propuesta referida por parte del Ayuntamiento, y realizan una contraoferta de 1 140 000 pesetas.

Tres días después, el 20 de marzo, el Presidente de la Comisión Territorial de Educación y Cultura envía una nota al Alcalde de Aguilafuente informándole que la Junta de Castilla y León pretende restaurar la iglesia de San Juan con la finalidad de dedicarla a museo y centro cultural.

En vistas a la adquisición de la iglesia de San Juan y con la contraoferta de los propietarios sobre la mesa, el Alcalde de Aguilafuente solicita el 2 de mayo de 1986 a la Delegación de Hacienda de Segovia la valoración del inmueble para conocer el justiprecio que previsiblemente le daría el Jurado Provincial de Expropiaciones para poder analizar la inversión a realizar. Parece ser que dos meses después de la contraoferta realizada por

los propietarios de la iglesia, las posturas no se habían acercado, y el Ayuntamiento dirigió sus pasos hacia el intento de expropiación, que finalmente no fue necesaria.

Ese mismo día se fecha un informe firmado por Alicia González Díaz, arquitecta territorial de la Junta de Castilla y León, donde certifica la incoación de expediente de declaración de Monumento Histórico Artístico, señalando que su estado era de completo abandono, no actuando la propiedad en su conservación y mantenimiento. Considera que la restauración es urgente debido al deplorable estado del edificio, pretendiendo la Junta de Castilla y León incorporarlo a sus programas de restauración inmediata, actuación que no era posible llevarla a cabo por la titularidad no pública del edificio.

Un año después, el 7 de abril de 1987, el Alcalde de Aguilafuente envía al Registro de la Propiedad de Cuéllar solicitud de inscripción registral de la iglesia de San Juan para la Consejería de Educación y Cultura, en la que aparecen relacionados los propietarios del inmueble.

Una semana más tarde, el 15 de abril, la solicitud recibe contestación: no existe inscripción registral.

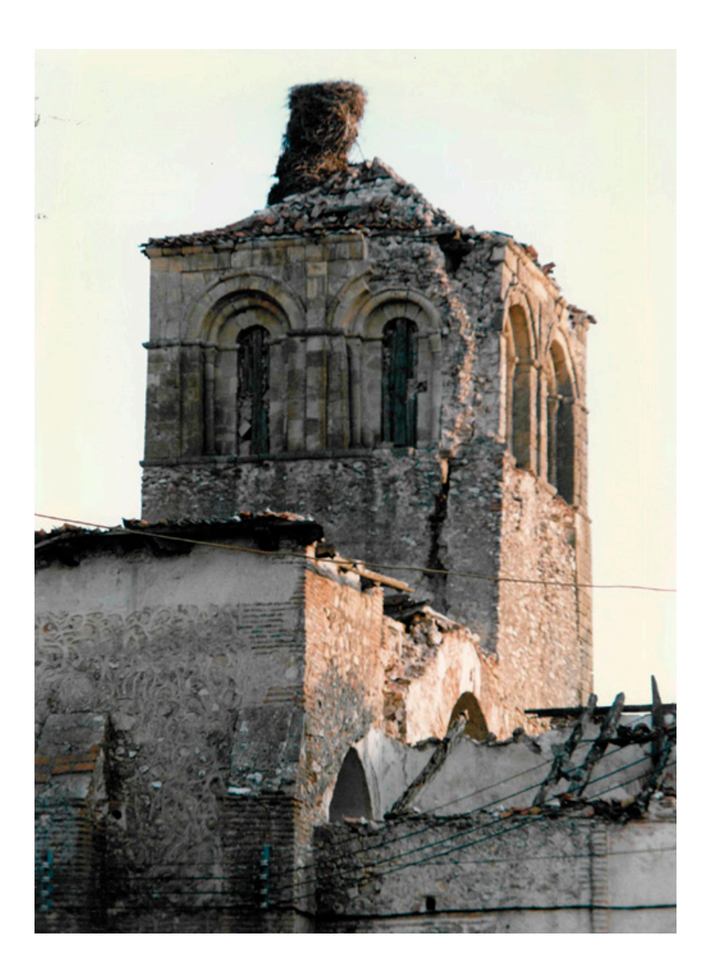


Fig. 2. Iglesia de San Juan antes de su restauración.

Un año más tarde, el 24 de julio de 1987 el pleno del Ayuntamiento de Aguilafuente faculta a su alcalde, José María Sanz García, para que gestione ante los propietarios de la iglesia de San Juan su adquisición, debido a la necesidad y conveniencia de su compra para que la Junta de Castilla y León pudiera invertir en su restauración 20 000 000 pesetas (fig. 2).

Pasados dos años, el 12 de septiembre de 1989 aparece publicado en el BOCYL un anuncio con la licitación contratación abierta de las obras de restauración de la iglesia de San Juan, estableciéndose la cantidad de 18 463 549 pesetas y el plazo de seis meses.

Dos meses después, el 24 de noviembre de 1989, el pleno del Ayuntamiento de Aguilafuente aprueba la adquisición de la iglesia de San Juan por la cantidad de 1 800 000 pesetas.

Unos días más tarde, el 1 de diciembre de 1989, se anuncia en el BOCYL la adjudicación de las obras de restauración de la iglesia de San Juan por 18 460 000 pesetas.

Para terminar el año, el 28 de diciembre de 1989 se fecha la escritura pública notarial de adquisición de la iglesia de San Juan, comunicada al Delegado Territorial de la Junta de Castilla y León el 8 de enero de 1990.

Medio año después, el día 20 de junio de 1990, se fecha la solicitud por parte del Ayuntamiento de Aguilafuente a la Junta de Castilla y León para la instalación de un museo comarcal en la iglesia de San Juan, proyecto que no llegará a realizarse.

El 13 de agosto de 1990 está fechada la memoria valorada de las obras de adecuación de San Juan para la segunda fase de rehabilitación de la iglesia, viendo la necesidad de su adecuación interior para su uso como museo (fig. 3).



Fig. 3. Iglesia de San Juan después de su restauración.

El 14 de septiembre de 1990 se fecha un informe sobre el estado de los mosaicos de la villa romana redactado por el arqueólogo territorial, Luciano Municio, en el que aunque señala que las piezas no han sufrido un gran deterioro, sería preciso restaurarlas e instalarlas en lugar apropiado para su exposición, determinando que el mejor emplazamiento para ellas sería la propia villa romana. Este informe será contestado el 3 de octubre 1990 por el alcalde, José María Sanz García, en una misiva dirigida al Delegado Territorial donde se exponen las dificultades de conservación, mantenimiento y vigilancia de la colección musiva en el propio yacimiento, estimando que dichos mosaicos deben instalarse en la iglesia de San Juan (fig. 4).



Fig. 4. Iglesia de San Juan después de su restauración.

El 1 de diciembre de 1992, dos años después, el Pleno del Ayuntamiento de Aguilafuente acuerda la aceptación de las intenciones de la Junta de Castilla y León respecto al destino de la iglesia San Juan como museo.

El 3 de diciembre de 1992 la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León encarga la redacción del proyecto de rehabilitación de la iglesia de San Juan.

Dos años más tarde, el 15 de marzo de 1994, se publica en el BOCyL la declaración de Bien de Interés Cultural de la iglesia de San Juan.

Pasados otros dos años, el 26 de enero de 1996 se inicia el expediente de contratación para las obras de restauración del interior de la iglesia San Juan, que finalizan en agosto de 1997.

Tres años más tarde, el 11 de agosto de 2000 se fecha la firma del convenio de colaboración entre la Junta de Castilla y León y el Ayuntamiento de Aguilafuente para la creación del Aula Arqueológica para la difusión social de la villa romana.

Finalmente, el día 26 de octubre de 2001 se produce la apertura del Aula Arqueológica de Aguilafuente.

Bibliografía

Archivo Municipal de Aguilafuente: sección «Patrimonio histórico artístico municipal».

Estudios documentales e investigación de la orfebrería castreña en Asturias: aportaciones sobre las piezas de la colección Soto Cortés

Novel documentation and research of Castros culture goldsmithing in Asturias: new data regarding objects of the Soto Cortés collection

Óscar García-Vuelta (oscar.gvuelta@cchs.csic.es)
Laboratorios de Arqueología. Instituto de Historia (CCHS, CSIC)

Resumen: La reciente identificación de nuevos lotes de documentos relativos a la colección del coleccionista asturiano Sebastián de Soto Cortés (1833-1915), repartidos entre diferentes archivos públicos y particulares, ha aportado datos relevantes para el estudio de las piezas de oro castreñas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Entre los datos recuperados, destaca la información referida a hallazgos producidos entre mediados del siglo xix y principios del xx en los concejos de Piloña y Laviana. Estos documentos añaden información sobre la procedencia y el contexto de recuperación de algunas de estas piezas, permitiendo dar a conocer otros materiales hoy desaparecidos.

Palabras clave: Orfebrería de la II Edad del Hierro (Asturias). Historiografía. Torques. Diademas / cinturón de Moñes. Colgantes / Amuletos. Sebastián de Soto Cortés. José Ramón Mélida.

Abstract: The recent discovery of new documents related to the privet collection of the Asturian art collector Sebastián de Soto Cortés (1833-1915), recovered from different public and privet archives, has revealed new data relevant for the study of Castros culture goldsmithing objects from this collection, partially preserved now a day at the Museo Arqueológico Nacional and the Instituto Valencia de Don Juan in Madrid. Among the recovered data, we must highlight the information regarding the findings from the councils of Piloña and Laviana recovered between the middle of the 19th century and the beginning of the 21th century. These documents add new information regarding the origin and context of some of the objects belonging to these findings, allowing us to present other objects that are now a days missing.

Keywords: Second Iron Age jewelry (Asturias). Historiography. Torcs. Moñes Belt-diadems. Pendants / Amulets. Sebastián de Soto Cortés. José Ramón Mélida.

1. Introducción



Fig. 1. El coleccionista Sebastián de Soto Cortés. (A partir de Rodríguez, 2002).

Entre los años 1928 y 1931 ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional (MAN) y el Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ) diversas piezas de oro castreñas de origen asturiano. Llegaron a esas instituciones desde el mercado de antigüedades, sin datos sobre su procedencia exacta, su contexto de recuperación, o su «biografía» reciente. Todos los objetos pertenecieron previamente a la colección particular del bibliófilo y hacendado asturiano Sebastián de Soto Cortés (1833-1915), (fig. 1) que se conservó en su palacio familiar de la localidad de Labra, en Cangas de Onís.

La importancia de esta colección, que llegó a integrar un nutrido conjunto de piezas arqueológicas asturianas, y que se sumó a la importante biblioteca también conservada en ese palacio, ha sido ya destacada por algunos autores (*e. g.* Diego, 1960-1961; Rodríguez, 2002). Sin embargo, la dispersión de parte de sus materiales y del archivo personal de Soto Cortés tras su fallecimiento, han dificultado su estudio. Estas situaciones han contribuido a que las piezas del MAN y el IVDJ hayan permanecido insuficientemente documentadas, a pesar de tratarse de objetos recurrentemente mencionados en los estudios sobre orfebrería castreña[1] (fig. 2) .

2. Los materiales

El primer ingreso se fecha en junio de 1928, cuando el IVDJ compra al joyero ovetense Pedro Álvarez un torques completo (fig. 2a)[2] cuya pertenencia a la colección Soto fue señalada años después por F. López Cuevillas (1951: 36). El investigador lo hizo proceder de Langreo, aunque sin precisar el origen de ese dato, que a pesar de haber sido cuestionado (*e. g.* Monteagudo, 1952: 295) se ha mantenido posteriormente.

---

1 Este estudio se integra en el proyecto «Paisajes rurales antiguos del Noroeste peninsular: formas de dominación romana y explotación de recursos» (HAR2015-64632-P; MINECO-FEDER), dirigido por I. Sastre Prats (Instituto de Historia, CCHS, CSIC).

2 IVDJ. Libros de adquisiciones, tomo III, n.º 116. N.º de inventario 7023.

En diciembre de 1930, el anticuario M. Ruiz Balaguer ofertó al MAN un lote (fig. 2b) que incluyó restos correspondientes al menos a tres torques incompletos, y una diadema / cinturón (MAN, n.os Inv. 33132 a 33139). Las piezas ingresaron oficialmente en el Museo en febrero de 1931, anotándose durante el proceso de adquisición su procedencia de Cangas de Onís (Álvarez-Ossorio, 1931)[3], dato en realidad coincidente con la ubicación de la colección de Soto Cortés (*e. g.* Diego, 1961: 137; Maya, 1988: 139-140; García-Vuelta, 2001 y 2007: 87-117, 180-186) (figs. 2 a, b, c y d).

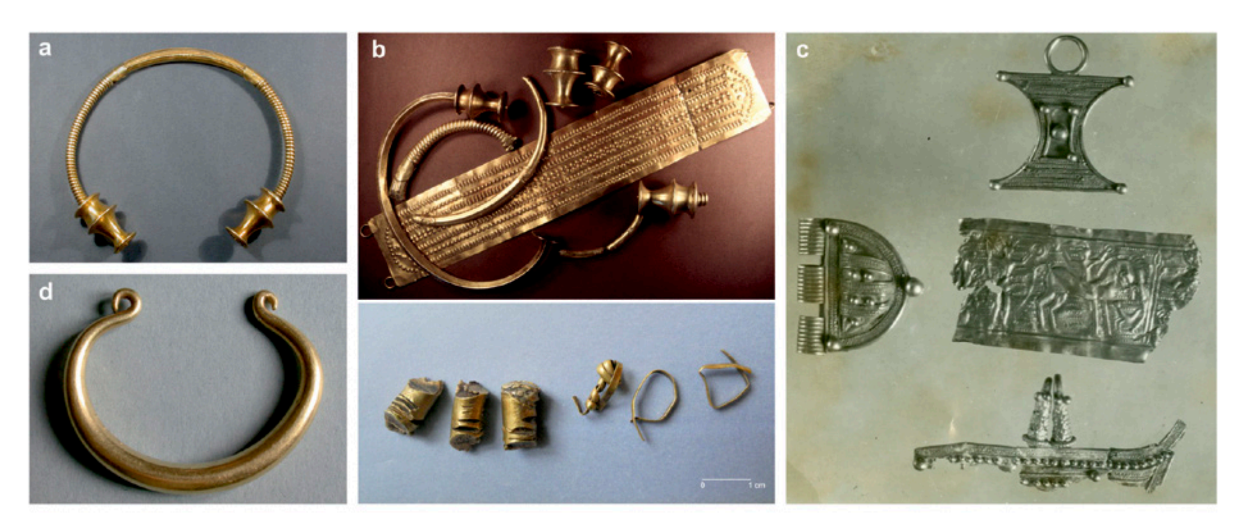


Fig. 2. Piezas de la colección Soto Cortés en el MAN y el IVDJ. **a).** Torques de Langreo (IVDJ); **b).** Lote ingresado en el MAN en 1931; **c).** Piezas adquiridas por el IVDJ en febrero de 1931; **d).** Hebilla o fíbula comprada por el IVDJ en junio de 1931. Fotos: OGV, IVDJ.

En febrero de 1931, el marqués de Valverde de la Sierra[4], vendió al IVDJ tres colgantes, dos de ellos incompletos, y un fragmento de diadema / cinturón con decoración figurada (fig. 2c). Como es sabido, ese ejemplar perteneció a un controvertido hallazgo cuya procedencia de Moñes (Villamayor, Piloña) fue mencionada por el erudito gijonés J. Somoza (1908: VII), pero que por aquellas fechas ya acumulaba una larga controversia, habiendo pasado a considerarse procedente de Ribadeo, en Lugo (García-Vuelta, 2007: 219 y ss. y 2016: 109 y ss.).

Las piezas ingresaron en el IVDJ junto con dos pendientes zoomorfos de Mallorca[5]. Al ocuparse de ellos, García y Bellido (1947: 148) indicó la procedencia de Cangas de Onís de los colgantes, y precisó que el Marqués habría adquirido previamente los materiales asturianos para evitar su pérdida. Los colgantes del IVDJ permanecieron prácticamente inéditos hasta mediados de los 1950 (Blanco, 1957: 22 y ss.). Su pertenencia a la colección Soto fue señalada posteriormente (Maya, 1988: 126; Prieto, 2003).

---

3 Archivo MAN. Exps. 1930/111 y 1931/11.

4 Aunque los documentos de adquisición no aluden al nombre de este personaje, habría que identificarlo con J. M.ª Fontagud y Aguilera (1867-1939), marido de M.ª Concepción de Valenzuela y Samaniego (1902-1946), VII marquesa de Valverde de la Sierra.

5 IVDJ. Libros de adquisiciones, tomo V, n.º 206.

En junio de 1931, el marqués de Valverde vendió al IVDJ un nuevo lote de piezas del que formó parte una fíbula o hebilla de cronología dudosa (fig. 2d), a la que se hizo proceder de Cangas de Onís[6]. Maya (*op. cit.*: 141) la incluyó en la colección Soto, aceptando su adscripción a la cultura castreña.

3. Problemas de estudio

El primer inconveniente que encontramos para la revisión documental de los objetos de esta colección es la falta de un inventario de los materiales que la integraron originalmente, pues Soto Cortés no llegó a elaborarlo (Canella, 1915). Tras su muerte, la colección arqueológica de Labra fue heredada por su sobrino, Francisco Pendás y Cortés, fallecido en noviembre de 1939, y permaneció en buena medida inédita hasta mediados del siglo XX. Por esas fechas, C. Diego Somoano (1960-1961) dedicó varios estudios a los materiales aún conservados en el palacio, que en su mayor parte ingresaron posteriormente en el Museo Arqueológico de Asturias[7]. Aparentemente el autor no localizó allí ninguna pieza arqueológica de oro (Diego, 1960: 274), por lo que en función de las adquisiciones del MAN y el IVDJ, suponemos que todos estos materiales abandonaron la colección en el período en el que F. Pendás se hizo cargo de la misma.

El segundo problema es la pérdida de parte del archivo personal de Soto Cortés, originalmente también conservado en el palacio de Labra, y la dispersión de los fondos referenciados actualmente. Soto recopiló diversa información relativa a sus adquisiciones y «exploraciones» arqueológicas, y añadió también a su archivo documentación sobre cuestiones de interés histórico o cultural relacionadas con Asturias. Sus notas, en parte encriptadas, se distribuyeron por libros y cuadernos de campo, apuntes, fotografías, y cuadernillos organizados temáticamente. Destaca también una nutrida colección de «libros-diario», en los que apuntó sus gastos y actividades a lo largo del tiempo, y un abultado archivo de correspondencia, que incluyó la que durante años mantuvo con informantes, vendedores, anticuarios, plateros o investigadores.

La mayor parte de esa documentación permanece inédita. Diego (1960-1961) accedió a parte de los archivos personales de Soto Cortés, recuperando diferentes datos que añadió a sus trabajos sobre la colección. Aunque el autor no mencionó cuál era el estado de esos fondos, extraña la escasa información aportada sobre las piezas de oro (*e. g.* Diego, 1961: 137). En cualquier caso, la principal pérdida de documentos y la dispersión del archivo se habría producido fundamentalmente en los años setenta, de forma previa a la venta del palacio a sus actuales propietarios.

---

6 IVDJ, tomo V de adquisiciones, n.º 219 c.

7 Parte de la biblioteca de los Soto, cuya historia discurrió en paralelo a la de estas piezas, se conserva actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo. Sobre la dispersión de los fondos de Labra, *vid.* Rodríguez, *op. cit.*: 100, 104-105.

Parte de los fondos documentales de Labra pasaron posteriormente al Archivo Histórico de Asturias (AHA)[8], y otros se reparten aún por distintos archivos particulares, sin que podamos precisar el porcentaje de documentos perdido.

3. 1. Trabajos realizados

Nuestro estudio se apoya en diferentes revisiones realizadas sobre documentación del archivo personal de Soto Cortés distribuida entre archivos institucionales (MAN, IVDJ, AHA) y particulares, así como en una inspección de las piezas de la colección ingresadas en el MAN y el IVDJ.

A finales de los años noventa, la identificación de un borrador de carta destinada al investigador J. R. Mélida y Alinari (1856-1933), que Soto redactó en abril de 1906, permitió informar sobre la correspondencia que ambos personajes mantuvieron a principios del siglo xx (*e. g.* García Vuelta, 2001: 116 y 2007: 114-115). Este documento, conservado en el archivo de la familia Pendás Fernández[9], puso de manifiesto que Mélida recibió importante información sobre hallazgos de piezas arqueológicas de oro en Asturias, y en especial, sobre materiales procedentes de los concejos de Piloña y Laviana.



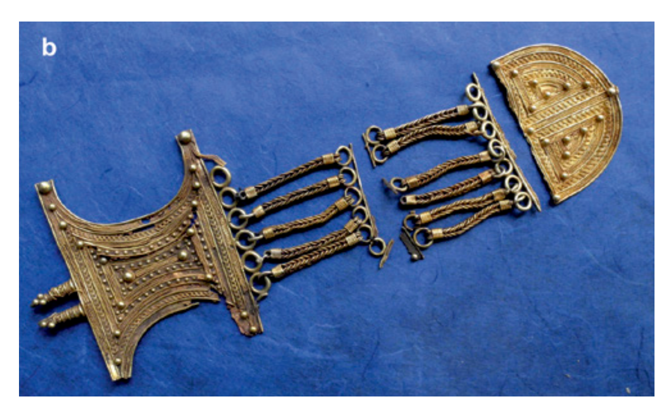




Fig. 3. a-b. Materiales adquiridos por el juez R. Salomón: a). Fragmentos de diadema / cinturón de Moñes, hoy conservados en el MAN (n.º inv. 1943/64); b). Colgante compuesto (IVDJ, n.os 7013 a 7015); c). Fragmento de diadema / cinturón de Moñes (IVDJ, n.º 7011). Fotos: OGV.

Soto Cortés, que relacionó con esos hallazgos algunos objetos de su colección, había enviado a Mélida documentación gráfica sobre esos materiales. Aportó también al investigador información sobre la procedencia y avatares previos de los fragmentos de diademas / cinturón

8 Constituyendo la colección «Palacio de Labra» (ES.33044.AHA/PL). Ver información adicional sobre la misma en http://www.archivosdeasturias.es.

9 La colaboración de doña María Teresa Pendás permitió un importante avance para el estudio de estos materiales. Agradecemos al Dpto. de Protohistoria y Colonizaciones del MAN, y a su entonces conservadora, Magdalena Barril, habernos facilitado el contacto con la familia Pendás y colaborado en la transcripción de los primeros documentos identificados en su archivo. García-Vuelta, 2001 y 2007.

de Moñes (fig. 3a), ingresados en 1884 en el Louvre (Schlumberger, 1885) y sobre un colgante compuesto, que formó parte en 1916 de las colecciones fundacionales del IVDJ (fig. 3b). El coleccionista indicó a Mélida la pertenencia previa de estos restos al juez Remigio Salomón (1814 - 1878), vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Asturias (CPMO), fechando su adquisición a principios de los 1860. Estos datos permanecieron en su mayor parte inéditos.

La identificación posterior de nuevos testimonios de la correspondencia entre Mélida y Soto Cortés, y la revisión de fondos documentales inéditos de propiedad particular han hecho posible aportar nuevos datos sobre todos estos materiales. A mediados de la pasada década, al ocuparse de la figura de Mélida, Casado (2006: 43) mencionó que éste recibió datos sobre piezas de oro descubiertas en Piloña en 1882. Posteriormente, pudo comprobarse que dicha información estaba vinculada con los envíos de documentación gráfica realizados por Soto Cortés. El estudio de esos documentos, conservados entre la documentación de J. R. Mélida ingresada en el Archivo del MAN[10], permitió una mejor caracterización de la información aportada por Soto sobre las piezas de R. Salomón. Las notas e imágenes de Soto Cortés documentaron también un hallazgo producido en Villamayor (*Vid. Infra*), al que pertenecieron parte de las piezas del MAN y el IVDJ (García-Vuelta, 2016).

Más recientemente, y gracias a la colaboración desinteresada de los actuales propietarios del palacio de Labra[11], hemos podido identificar nuevos fondos documentales inéditos, en parte también relacionados con las piezas que nos ocupan. El estudio de esa documentación, ha permitido ampliar considerablemente la información previa sobre los hallazgos producidos en Villamayor (García-Vuelta, 2017). Las revisiones realizadas han hecho también posible ofrecer nuevos datos sobre el hallazgo de Laviana mencionado por Soto en su borrador de 1906, y relacionar con el mismo otros materiales del MAN y el IVDJ.

4. Nuevas aportaciones

4.1. Sobre los hallazgos de Villamayor (Piloña)

Las imágenes localizadas en el archivo del MAN verificaron que Soto Cortés informó a J. R. Mélida sobre la procedencia y avatares de los materiales de R. Salomón, y de la pertenencia a su colección de otro fragmento de la «diadema», que ya se encontraba en su poder a finales del siglo XIX (figs. 3c y 4).

---

[10] Archivo MAN. Expediente 2001/101. Agradecemos a Daniel Casado su apoyo para la identificación inicial de esta documentación, así como a Aurora Ladero, responsable del Archivo del MAN, las facilidades prestadas para su estudio.

[11] Agradecemos a don Juan Quirós y Corujo su amabilidad al habernos permitido el estudio a estos fondos, y a don Juan González-Quirós y Corujo su eficaz colaboración en la localización y revisión de los documentos conservados en Labra, cuyo estudio continúa en la actualidad.

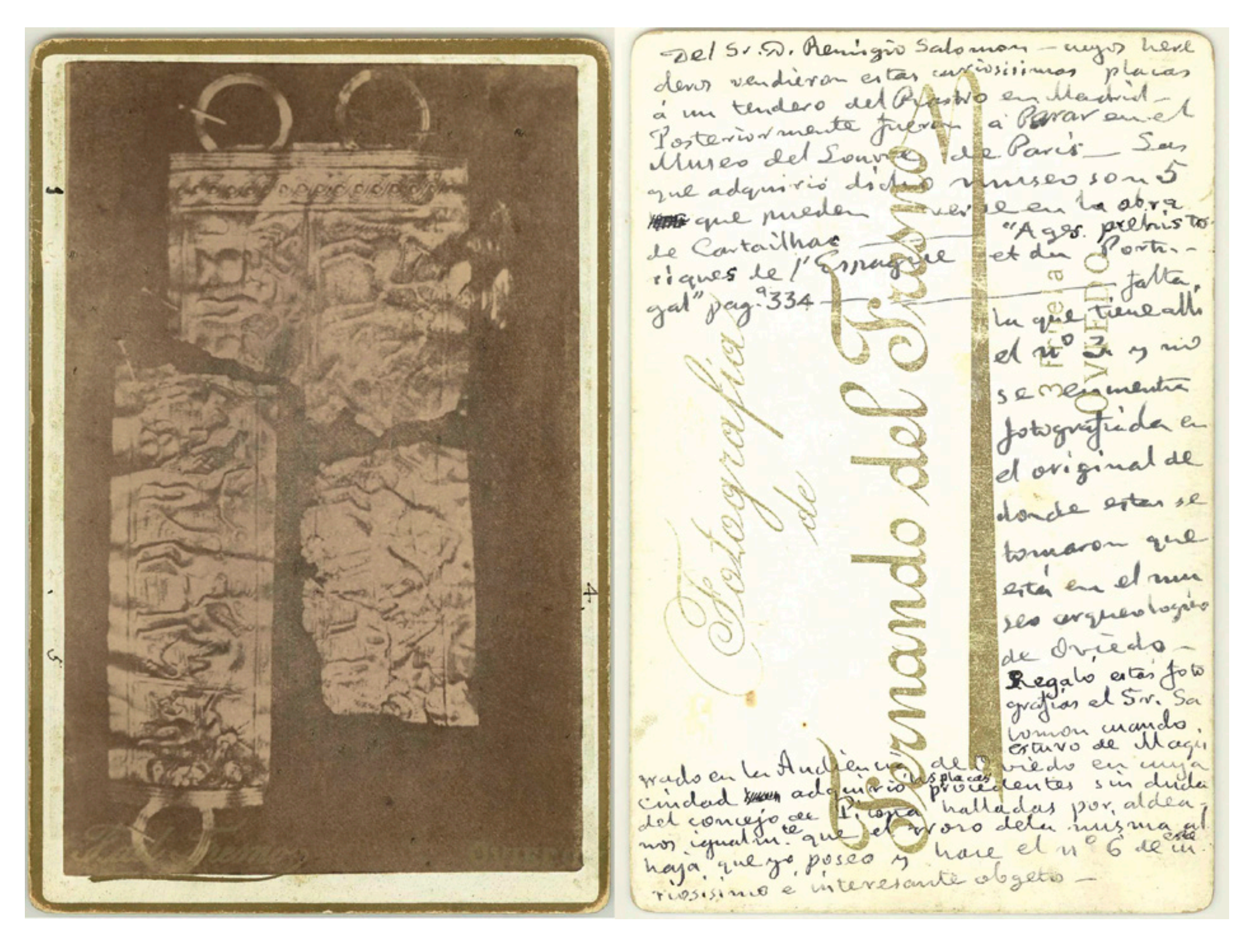


Fig. 4. Una de las imágenes remitidas a Mélida por Soto Cortés. Sus anotaciones en el reverso del documento dan cuenta de la procedencia del concejo de Piloña de la «diadema». Archivo MAN, n.º inv. 2001/101/FF00013.

Sus anotaciones señalan que Salomón adquirió las piezas en Oviedo, hacia 1860, confirmando las referencias previas aportadas desde la CPMO sobre estas compras (*e. g.* García San Miguel, 1868: 6-7; Maya, *op. cit.*: 135; García-Vuelta, 2007: 219). El magistrado conservó las piezas hasta su muerte, pero antes de su traslado a Granada, a finales de los 1860, cedió a la Comisión cuatro fotografías de los objetos. Las imágenes pasaron a conservarse en el Museo de Oviedo, donde los restos se consideraron pertenecientes a épocas diferentes (García-Vuelta, 2016: 103).

Las anotaciones incorporadas a las copias de las fotografías de R. Salomón, que Soto remitió a Mélida (fig. 4), indican la procedencia de Piloña de los restos adquiridos por el juez. Posteriormente fueron vendidos en Madrid por sus herederos al anticuario J. Chaves, que a su vez los vendió por separado. Los restos de la «diadema» ingresaron poco después en el Louvre, estableciéndose su procedencia de Cáceres (Schlumberger, *op. cit.*), dato erróneo que coincide con el origen del personaje que vendió los objetos a Chaves (García-Vuelta, 2017). Los restos correspondientes al colgante pasaron a la colección de Guillermo de Osma y Scull (1853-1922), más tarde integrada en los fondos fundacionales del IVDJ (García-Vuelta, 2016: 110).



Fig. 5. a). Restos del hallazgo de Villamayor. Fragmentos del colgante compuesto (n.os 3 a 5) y dos elementos de suspensión (n.os 1 y 2) tras una recomposición encargada por Soto Cortés. Archivo MAN, n.º inv. 2001/101/FF00009. b). Restos de torques (MAN, n.os inv. 33133, 33137 y 33138). c). Fragmento del colgante compuesto conservado en el IVDJ. Fotos b y c: OGV.

Otra parte de los documentos gráficos del MAN, permitió explicar el interés de Soto Cortés por las piezas de R. Salomón, y aportar información sobre materiales hasta ese momento desconocidos (figs. 5 a, b, y c).

El 2 de febrero de 1882, Soto adquirió un lote de objetos correspondientes a un hallazgo supuestamente producido al excavarse los cimientos para una casa en Villamayor, a principios de ese año (García-Vuelta, 2016: 112 y ss.). Compró, al menos, fragmentos correspondientes a un colgante compuesto, muy semejante al que perteneció a R. Salomón (fig. 5a, n.os 3 a 5), dos posibles elementos de suspensión quizá relacionados con el ejemplar anterior, (fig. 5a, n.os 1 y 2), y cuatro fragmentos correspondientes a un torques.

Buena parte de esos materiales permanece en paradero desconocido, aunque un fragmento del colgante (fig. 5a, n.º 5) ingresó en el IVDJ (fig. 5c). Tres fragmentos del torques (fig. 5b) formaron parte del lote adquirido por el MAN (n.os inv. 33133, 33137 y 33138), (García-Vuelta, 2016: 116 y 2017). Remitimos al lector al estudio recientemente publicado para un estudio más pormenorizado de estos materiales y documentos (García-Vuelta, 2016).

La adquisición de los materiales de Villamayor despertó el interés de Soto Cortés por las piezas de Salomón, que intentó infructuosamente adquirir. Las anotaciones del coleccionista sobre esas gestiones (García-Vuelta, 2017) han permitido aportar otros datos de especial interés[12].

En primer lugar, confirman que Soto compró los materiales de Villamayor a sus supuestos descubridores, lo que refuerza la idea de su pertenencia un único conjunto. En segundo lugar, certifican que Soto asumió la vinculación de hallazgo de las piezas adquiridas por Salomón hacia 1860, un dato que probablemente debido a la compleja historia acumulada por estas piezas, no había sido tenido en cuenta en la investigación.

Finalmente, Soto consideró que tanto las piezas de Salomón como las que adquirió en 1882 serían «compañeras», indicando que todos los materiales tuvieron la misma procedencia. Las informaciones localizadas sobre la venta en Infiesto (Piloña) de un posible broche de oro, que Soto no pudo adquirir, y que supuestamente apareció en 1889 en el mismo lugar que todas las piezas anteriores, indican que los materiales habrían sido descubiertos en Moñes, al SE de Villamayor (García-Vuelta, 2017)[13].

En función de esta información, consideramos que los testimonios Soto Cortés pudieron dar pie a la conocida referencia de J. Somoza sobre la procedencia de Moñes de los restos de la «diadema» ingresados en el Louvre (Somoza, *op. cit.*: VII) –que hasta ahora constituían el único testimonio en defensa de esa propuesta-, pues el erudito gijonés mantuvo por esos años una relación personal con el coleccionista (Rodríguez, *op. cit.*: 60 y ss.).

Como señalamos en un trabajo previo (García-Vuelta, 2016: 117), la coincidencia de las procedencias establecidas, la excepcionalidad de los objetos y las semejanzas existentes entre los colgantes de Salomón y Soto, indican al menos su pertenencia a un mismo taller de producción. A esto se suma el hecho de que Soto Cortés fuese también el propietario de uno de los fragmentos de la «diadema», cuyas circunstancias de ingreso en su colección permanecen ignoradas.

La información de Soto Cortés incide en la idea de una posible relación de hallazgo entre todos estos materiales. Aceptando la procedencia común propuesta para los objetos, podríamos encontrarnos ante hallazgos independientes, procedentes de un mismo yacimiento o entorno, sin que pueda descartarse, incluso, su posible pertenencia a un único hallazgo (García-Vuelta, 2017). Sin embargo, el largo tiempo transcurrido entre las compras de Salomón y Soto, y el estado incompleto de la documentación manejada hacen que cualquier propuesta deba manejarse con suma precaución. En el mismo sentido, también hay que tener en cuenta que ignoramos el grado de fiabilidad de la información recibida por Soto Cortés, sin que

12 Esta documentación, que incluye parte de la correspondencia que Soto mantuvo con los herederos de R. Salomón y con el anticuario J. Chaves, se conserva hoy en el archivo de la familia Quirós.
13 Parte de esa información forma parte de la correspondencia que Soto mantuvo en marzo de 1889 con J. Bautista Sánchez, alcalde de Piloña. Se conserva en el Archivo de la Familia Quirós.

los datos recuperados permitan aclarar el número total de objetos que el coleccionista logró conseguir en 1882.

Sin duda, la recuperación de nuevos detalles sobre la fecha y las circunstancias en las que Soto Cortés consiguió adquirir su fragmento de la «diadema» (fig. 3c) aportará un testimonio fundamental para solucionar esta compleja cuestión.

4.2. El hallazgo de Laviana

En su correspondencia con J. R. Mélida, Soto confirmó que algunos de los objetos de su colección pertenecían a un hallazgo producido en Laviana, y aportó algunos datos de interés sobre el mismo: «Hace pocos años apareció en el concejo de Laviana un verdadero tesoro, pues por las relaciones y noticias que con gran dificultad pude adquirir debían de ser de 7 a 8 torques y alguna alhaja de hermosa filigrana, de cuya inmensidad no se conserva más que dos trozos de torques bastante destrozados y una pequeña pieza que pude adquirir […] Todo lo demás fue completamente destruido y fundido con poquísima utilidad para los 6 individuos que tropezaron con tan magníficas alhajas […]» (García-Vuelta, 2007: 114).

Los documentos revisados permiten fechar ese hallazgo hacia principios de 1902, y localizarlo en el paraje de «La Coruxera», situado al S de la localidad de Laviana. Las piezas fueron descubiertas por seis operarios, durante los trabajos para la apertura de la zanja del canal de abastecimiento de aguas a la central hidroeléctrica «Elektra Industrial» –hoy conocida como central de La Coruxera–, inaugurada en 1902. Los descubridores ocultaron su hallazgo y se repartieron los objetos, que fueron gravemente alterados. La mayor parte de los restos, divididos en pequeños lotes, fue rápidamente vendida y fundida por plateros de Cimadevilla, en Gijón. Según los datos de Soto, otra parte podría haber sido trasladada a Oviedo para su venta, perdiéndose su pista.

Las gestiones de Soto Cortés para adquirir los restos de este conjunto, que incluyeron una visita a la localidad de Laviana y correspondencia con diferentes personajes de esta localidad, o con plateros de Oviedo y Gijón, se prolongaron al menos desde la primavera de 1902 al otoño de 1904. De ellas dan cuenta también algunas breves notas recogidas en sus diarios de 1904 (Diego, 1961: 137). Según la información que facilitó a Mélida, Soto habría logrado adquirir únicamente restos correspondientes a dos torques y otra pequeña pieza, que hemos podido identificar como un colgante. No puede descartarse sin embargo que el coleccionista adquiriese otros materiales posteriormente (figs. 6 a, b y c).

Teniendo en cuenta las procedencias del resto de los torques asignados a la colección Soto, y en función de los datos disponibles, pueden relacionarse con el hallazgo de la Coruxera los ejemplares n.os 33132 (fig. 6b) y 33134, 33135 y 33136 del MAN (figs. 6c, d). A este último pertenecerían también seis pequeños fragmentos (MAN. n.º inv. 33135/1 a 33135/6), (fig. 1b, inferior) no descritos durante el proceso de adquisición de estos

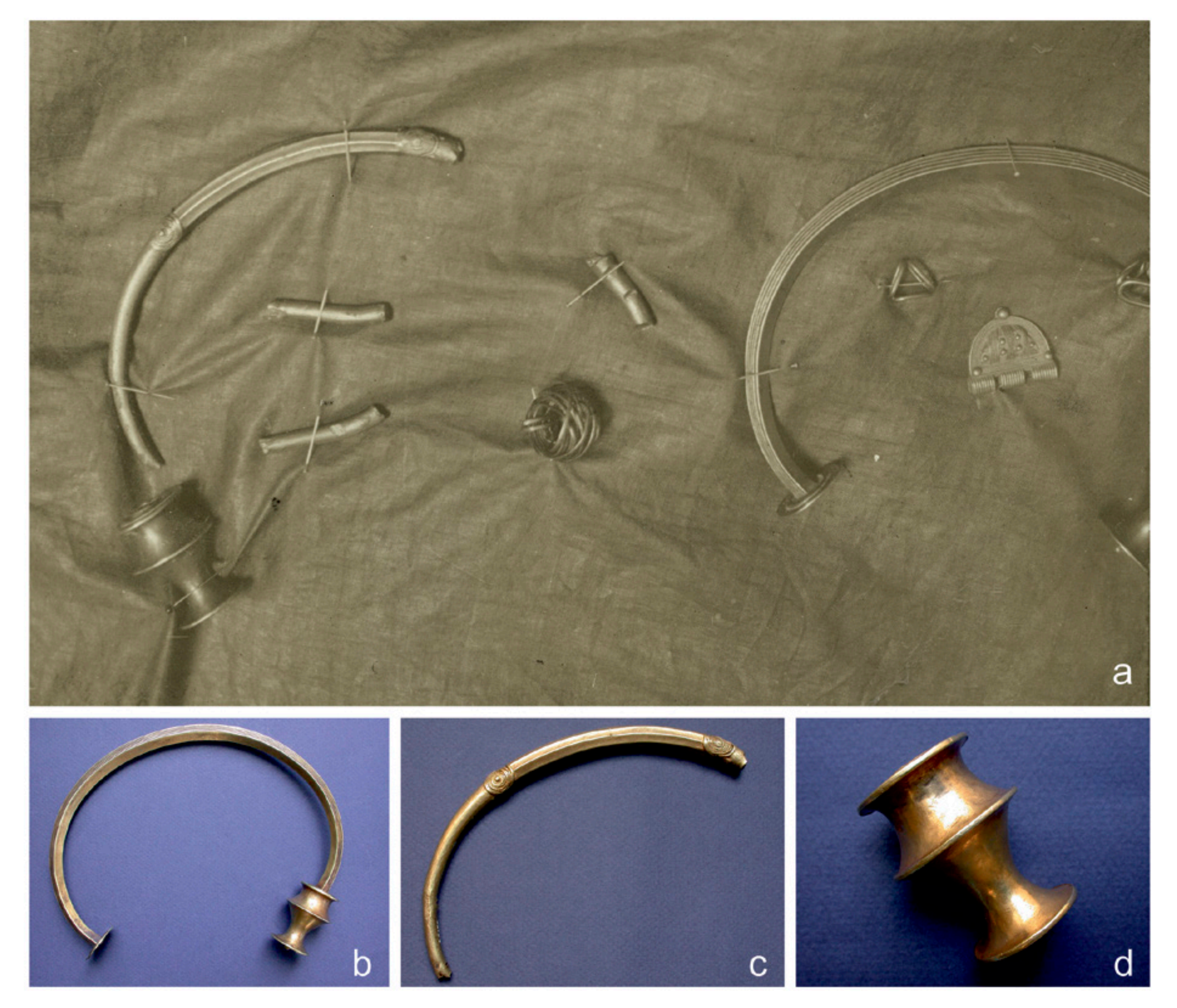


Fig. 6. a). Fotografía del archivo de Soto Cortés. AHA, Fondo «Palacio de Labra». Inv.: C19050-109. Digitalización: AHA; b). Torques incompleto (MAN, n.º inv. 33132); c). Fragmento de aro de torques (MAN, n.º inv. 33134); d). Terminal en doble escocia, que probablemente corresponde al ejemplar anterior (MAN, n.º inv. 33136). Fotos c-d: OGV.

materiales (Álvarez-Ossorio, *op. cit.*)[14]. Tres de ellos formaron parte de la barra del aro, y otros tantos de los tramos de «alambres enrollados» que recubrieron originalmente sus laterales (*e. g.* García-Vuelta, 2007: 103).

Parte de los restos correspondientes a estos torques aparecen, junto a otros fragmentos, en una fotografía conservada en el Archivo Histórico de Asturias (fig. 6a). La imagen coincide con la publicada en 1903 por E. Llanos, primo de Soto Cortés, en la obra «Recuerdos de Asturias» (García-Vuelta, 2007: 114). Probablemente esta fotografía, cuya existencia fue ya señalada por Diego (1960-1961: 273) incluye los primeros materiales adquiridos por el coleccionista, sin que aparentemente se representen en ella los fragmentos

[14] Maya (*op. cit.*: 140) aludió a esos fragmentos, que posteriormente no pudieron ser referenciados. Han sido recientemente reincorporados al lote de la colección Soto Cortés.

33135/1 a 6 del MAN, que podrían haber sido comprados posteriormente (Diego, 1960-1961: 137) (figs. 7 a, b y c).



Fig. 7. a). Acuarela de Soto Cortés representando un colgante perteneciente al hallazgo de Laviana. b). Colgante semicircular con sistema de suspensión en carretes (IVD, n.º 7012). c). Colgante representado en el apunte de Soto Cortés (IVDJ. n.º 7016). Fotos y digitalización. OGV.

En la fotografía figura también un colgante semicircular hoy conservado en el IVDJ (n.º 7012) (fig. 7b). La asociación de ese ejemplar con el conjunto de Laviana no puede verificarse, ya que un apunte de Soto Cortés (fig. 7a)[15] confirma la pertenencia al hallazgo de «La Coruxera» del colgante incompleto con anilla de suspensión (IVDJ, n.º 7016), que también ingresó en la institución en 1931 (fig. 7c). «Pesa cuatro y medio gramos. Tamaño exacto. Oro pálido de baja ley. Uno de los pocos restos que se conservan del gran tesoro de Laviana, encontrado en 1902 en Peña Coruxhera. Pertenece a un aldeano muy suspicaz».

Como puede apreciarse en la anotación añadida por Soto Cortés, este apunte fue realizado por el coleccionista en un momento previo a la adquisición de la pieza, cuya compra no ha podido fecharse con los datos disponibles. La búsqueda de nueva documentación sobre este hallazgo continúa en la actualidad.

---

15 El apunte de Soto Cortés, elaborado a la acuarela, se conserva, al igual que los documentos anteriormente mencionados en el archivo de la familia Quirós.

5. Valoración final

El estudio de los fondos documentales de la colección Soto Cortés está permitiendo dar a conocer hallazgos y materiales que permanecían insuficientemente estudiados o inéditos, y hace posible aportar nuevos argumentos para la interpretación de las piezas conservadas en el MAN y el IVDJ. La continuidad de estas revisiones aportará nuevos datos de interés tanto sobre estos materiales, como sobre otros que siguen permaneciendo indocumentados (véase *e. g.* la diadema / cinturón MAN, n.º inv. 33139). Hasta entonces, la labor realizada confirma la importancia de asumir los estudios documentales como una parte básica en el proceso de investigación de este tipo de hallazgos. En ese sentido, conviene recordar que una parte significativa del inventario de la orfebrería castreña del noroeste está integrada por piezas procedentes de descubrimientos casuales antiguos, carentes hasta la fecha de información contextual.

Bibliografía

Álvarez-Ossorio, F. (1931): *Museo Arqueológico Nacional, adquisiciones en 1931: Joyas de oro posthallstátticas procedentes de Cangas de Onís (Oviedo). Nota descriptiva*. Madrid, Blass S.A. Tip.

Blanco Freijeiro, A. (1957): «Origen y relaciones de la orfebrería castreña», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 11, fasc. 36, 37 y 38, pp. 5-28, 137-157, 267-301.

Canella y Secades, F. (1915): «Sebastián de Soto Cortés: recuerdos familiares», *El Orden*, n.º 77, pp. 1-3.

Casado Rigalt, D. (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española,* Madrid: Real Academia de la Historia (Gabinete de Antigüedades, Anticuaria Hispánica 13).

Diego Somonano, C. (1960-1961): «La colección «Soto Cortés» de Labra, Cangas de Onís», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, vols. XL; XLI y XLII, pp. 269-291; 440-452; 125-140.

García y Bellido, A. (1947): «Pendientes griegos de Mallorca», *Archivo Español de Arqueología*, 20 (67), pp. 148-149.

García-Vuelta, O. (2001): «El conjunto de Cangas de Onís: arqueología el oro castreño asturiano», *Trabajos de Prehistoria*, vol. 58 (1), pp. 109-127.

- (2007): *Orfebrería castreña en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (2016): «Orfebrería castreña en Piloña (Asturias) según la documentación del archivo del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 34, pp. 99-120.
- (2017): «La orfebrería castreña del entorno de Villamayor (Asturias) a la luz de nueva documentación», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* 36, pp. 169-190.

García San Miguel, J. (1868): *Resumen de las actas y tareas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Oviedo, desde que se reorganizó hasta la fecha*. Oviedo: Imp. y Lit. de Brid y Regadera.

López Cuevillas, F. (1951): *Las joyas castreñas*. Madrid: CSIC.

Maya González, J. L. (1988): *La cultura material de los castros asturianos*. Bellaterra: Universitat Autónoma de Barcelona (Estudios de la Antigüedad 4-5).

Monteagudo García, L. (1952): «Torques castreños de alambres enrollados», *Archivo Español de Arqueología*, 25 (86), pp. 287-296.

Prieto Molina, S. (2003): «Los adornos áureos asturianos, tipo "keftiu" del Instituto Valencia de Don Juan», *Asturies,* 15, pp. 22-33.

Rodríguez Álvarez, R. (2002)*: Dos bibliófilos asturianos del siglo xix: Felipe de Soto Posada y Sebastián de Soto Cortés*. Oviedo: RIDEA.

Schlumberger, G. (1885): «Bandeaux d'or estampés d'époque archaïque trouvés prés de Cacérès (Estramadure)», *Gazzete Archéologique*, pp. 4-10.

Somoza García Sala, J. (1908): *Gijón en la Historia general de Asturias*. 2 vols. Gijón: Flores.

El viaje de inspección anual al Alto Egipto de 1886 y el fondo fotográfico Toda de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer

The 1886 annual inspection tour of Upper Egypt and the Toda photographic collection of the Biblioteca Museu Víctor Balaguer

Miguel Á. Molinero Polo (mmolipol@ull.edu.es)
Universidad de La Laguna
Andrea Rodríguez Valls (andrearodriguezvalls@outlook.com)
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Este artículo muestra un ejemplo de cómo las egiptologías periféricas –en este caso, la española– pueden aportar perspectivas que ilustran la corriente principal de la especialidad a finales del siglo XIX. El estudio se centra en una parte de la colección de fotografías conservada en la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, Barcelona (BMVB). Recoge un relato visual del viaje de inspección anual al Alto Egipto realizado en 1886 por el Service de Conservation des Antiquités. No hay documentos que testimonien cuándo o cómo ingresó el conjunto, pero es seguro que lo reunió Eduard Toda i Güell, que tomó parte en el de aquel año. Los archivos que conservan los documentos de aquella generación de egiptólogos no suelen incluir imágenes sobre esos desplazamientos. Las de la BMVB permiten ilustrar, además, cómo y con qué fines se utilizaba la fotografía en el trabajo de campo epigráfico en Egipto durante la década de 1880.

Palabras clave: E. Toda i Güell. G. Maspero. TT1. Sennedjem. Documentación. Método epigráfico.

Abstract: This paper shows an example of how peripheral Egyptologies –in this case, the Spanish one– can provide perspectives illustrating the main stream in the field at the end of the nineteenth century. The study is focused on a photographic collection preserved in the Biblioteca Museu Víctor Balaguer of Vilanova i la Geltrú, Barcelona (BMVB). It gathers a visual narration of the annual inspection tour to Upper Egypt in 1886 carried out by the Service de Conservation des Antiquités. There is no documentation detailing when or how the images entered the institution, but they were surely collected by Eduard Toda i Güell, who took part in the expedition. The preserved documents produced by that generation of Egyptologists rarely include images taken during these trips. The photographs in the BMVB illustrate how, and for what purposes, the photography was used in epigraphic fieldwork in Egypt during the 1880s.

Keywords: E. Toda i Güell. G. Maspero. TT1. Sennedjem. Documentation. Epigraphic method.

Cuando se creó el Service de Conservation des Antiquités (en adelante: *Service*), en 1858, se prestó especial atención a que no resultase gravoso a la economía del país. El personal con destino exclusivo era reducido: el director en El Cairo, el inspector de excavaciones que viajaría de manera permanente controlando los yacimientos abiertos, en especial en el Delta, y una veintena de *rais*, uno por cada provincia del Alto Egipto. Pronto se incorporó, además, un pequeño número de colaboradores europeos.

Esa organización no habría sido efectiva sin el complemento de un viaje de inspección anual al sur del país en el que participaban el director y algún otro miembro del organismo. Se realizaba siempre en invierno, la mejor estación para que el barco de vapor del que disponían remontara la corriente, y la de clima más benévolo para los europeos. Los objetivos fundamentales del viaje eran: comprobar el estado de conservación de los monumentos; ordenar los trabajos de mantenimiento necesarios en ellos; verificar los trabajos encargados en años previos; y recoger los bienes muebles que hubieran aparecido en excavaciones u otras actividades durante el año precedente y llevarlos al Museo de Bulaq[1] (precedente del actual Museo Egipcio de El Cairo).

Integrantes del viaje de inspección de 1886

El barco a vapor que utilizaba entonces el *Service*, el Bulaq[2], era el primero que había navegado por el Nilo, y tenía una capacidad limitada. En el invierno de 1886 viajaron nueve personas[3]: Gaston Maspero, Eugène Grébaut[4], acompañado por su madre y una hermana, Charles Edwin Wilbour[5], Urbain Bouriant[6], Jan Herman Insinger como fotógrafo[7], que se alojaba en su propia *dahabiya* y servía como laboratorio fotográfico[8], Khoursid Effendi, intendente del *Service* y Eduard Toda i Güell. Otros acompañantes como Philippe Virey, egiptólogo, y Georges Morel, pedagogo amigo de G. Maspero, también se incorporaron unos días. Además, en algunos lugares se encontraron con egiptólogos y diplomáticos con los que compartieron actividades puntualmente[9] (fig. 1).

E. Toda fue vicecónsul español en Egipto del 16 de abril de 1884 a mediados de marzo de 1886[10]. Durante esos años estableció sólidos lazos de amistad con algunos de los egiptólogos residentes en el país, así como con sus familiares. Fue admitido como amigo en la expedición, algo que no era infrecuente, y su estancia hubo de acortarse por motivos

---

1 Sobre la organización del *Service* y los primeros viajes de inspección en que se estableció el modelo de funcionamiento, véase David, 1994: 105-109.
2 Nombre mencionado por Toda, 1887b: 13.
3 Esta relación difiere ligeramente de la que da E. Toda (*op. cit.*: 13), más reducida, pues solo incluye al personal del *Service* e incorpora comentarios sobre sus compañeros.
4 Dawson; Uphill, y Bierbrier, 1995: 176.
5 *Ibidem*: 440-441.
6 *Ibidem*: 59.
7 *Ibidem*: 214.
8 Toda, *op. cit.*: 14.
9 Capart, 1936: lám. entre pp. 240 y 241. Aunque se incluye entre las páginas de 1883, fue realizada por E. Toda en 1886.
10 Sobre las fechas de llegada y salida de Egipto, *vid*. Molinero, 2017: notas 1 y 2.



Fig. 1. Luxor. De izquierda a derecha: M. Ch. de Rochemonteix, A. Gayet, Ch. E. Wilbour, E. Toda i Güell y G. Maspero. BMVB.

ligados a su cargo. En principio había previsto integrarse en la expedición cinco semanas[11], pero varios problemas surgidos en los primeros días le empujaron a tramitar una solicitud a Madrid, haciendo dos viajes rápidos en tren a El Cairo, con los que obtuvo un permiso de cuatro meses. Éste le habría permitido concluir la estancia con los egiptólogos y pasar a Tierra Santa, conforme a lo que parece que había planificado[12]. Pero, incluso así, tuvo que regresar a la capital egipcia antes de finalizar el viaje, pues fue llamado a España por motivos oficiales.

La documentación generada por los miembros de la expedición de 1886

El viaje de inspección de 1886 está especialmente bien documentado. A pesar de la carencia de los registros específicos del *Service*, se conservan dos conjuntos epistolares muy ricos: las cartas de G. Maspero[13] a su esposa, Louise d'Estournelles de Constant, que se había quedado

11 Maspero, 2003: 102.
12 *Ibidem*: 128. Ideas semejantes en *Ibidem*: 2003: 135.
13 *Ibidem*; cartas editadas por E. David.

en París ese invierno, tras un parto, para recuperarse y cuidar a los hijos del matrimonio; y las escritas por Ch. E. Wilbour[14], en cuya edición se han eliminado cuidadosamente contenidos personales, pero aún así se puede deducir que al menos una parte son también a su esposa. En ambos casos hay una carta entera, con frecuencia bastante extensa, o al menos un largo párrafo cada día, lo que es muy útil en la actualidad como registro de las actividades del grupo y de las opiniones de sus autores.

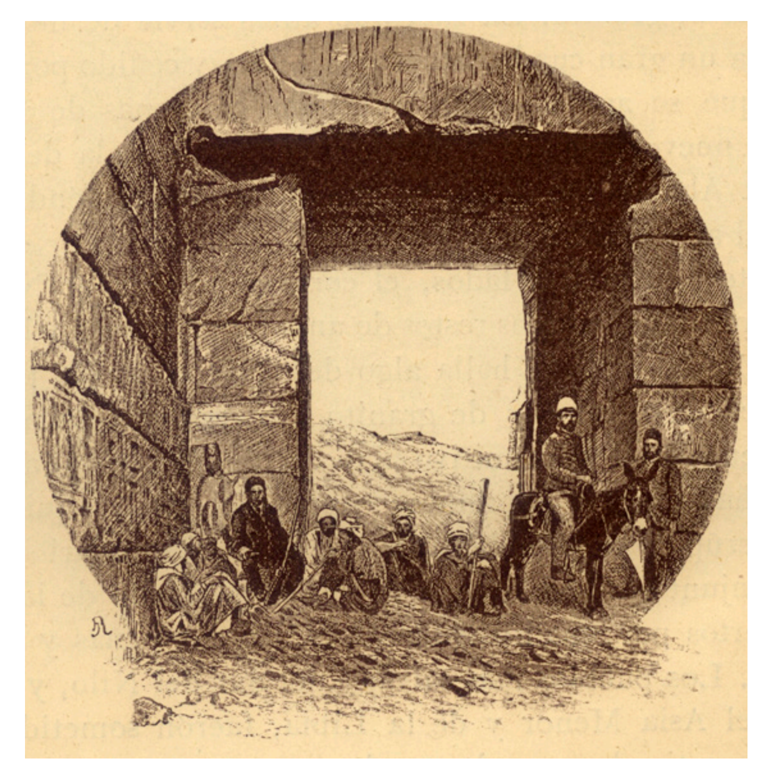


Fig. 2. Medinet Habu (Toda, 1889: 390).

A estos textos se puede incorporar, ahora, el conjunto de fotografías que conserva la BMVB, y las láminas e ilustraciones del libro de Eduard Toda *A través del Egipto*, publicado por él mismo en 1889 (fig. 2). El diplomático catalán produjo también una serie de textos que aportan información adicional para la reconstrucción del viaje y para contextualizar la colección de imágenes, aunque éstas no se mencionan en ninguno de estos documentos: un diario, en el que solo dedica una decena de páginas al viaje al Alto Egipto[15]; artículos de prensa[16] y el libro antes mencionado, todos salvo uno cuando ya había regresado a España; cartas y documentos sobre su actividad consular además del traslado, exposición y venta de su colección de antigüedades, que pueden consultarse en el Archivo General de la Administración.

El reparto de funciones entre los miembros de la expedición y la fotografía

En la descripción de las jornadas en las tumbas de el Kab, Ch. E. Wilbour y G. Maspero han dejado una relación precisa del reparto de tareas entre los integrantes del grupo. Estas referencias a los procedimientos que seguían durante el viaje son importantes para entender los métodos del trabajo de campo y la función que cumplía en ellos la fotografía. Durante el primer día en el yacimiento, la distribución fue[17]:

---

14 Editor: J. Capart (1936).
15 Toda, 2008: 85-88.
16 Molinero, 2015.
17 Capart, *op. cit.*: 364.

– G. Maspero y U. Bouriant: realizaron calcos de textos y relieves en la tumba de Paheri.
– J. H. Insinger y E. Toda: tomaron fotografías en las tumbas de Paheri, Setau y Renni.
– Ch. E. Wilbour: dibujó un plano general de la necrópolis.

Sin embargo, dos días después, la tarea de E. Toda no tenía ninguna relación con las antigüedades, pues salió de caza para asegurar mayor variedad en la dieta –cobró treinta y ocho palomas y tórtolas– mientras E. Grébaut asumía el trabajo con las cámaras fotográficas junto a J. H. Insinger[18].

En otros dos lugares se señala también la colaboración de E. Toda en cuestiones fotográficas, cuando el grupo estaba presionado por el tiempo, unas veces ayudando a J. H. Insinger y, otras, a E. Grébaut: en Luxor, tras el descubrimiento de la tumba de Sennedjem[19], y en Asuán, cuando tuvieron que subir a Qubbet el Hawa. Otra labor en la que se le menciona varias veces y en la que tenía una experiencia notable era la clasificación de las monedas recogidas por el grupo[20].

La colección fotográfica de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer y el viaje de inspección de 1886

La colección de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (Barcelona) está formada por 156 fotografías. Son de tamaños diversos, en general no muy grandes, la mayor no sobrepasa 30 cm en su lado largo, mientras que las más pequeñas rondan los 14 x 11 cm. Algunas están repetidas mostrando distintos niveles de contraste obtenidos durante el revelado, lo que reduce ligeramente la cifra de imágenes únicas. Recientemente han sido restauradas y digitalizadas y son de libre acceso en internet, lo que facilita su estudio[21].

Las fotografías se pueden organizar en tres grupos temáticos:

a) E. Toda y su círculo de amistades en Egipto. Hay muy pocos ejemplares. En alguna se señala que fue realizada por E. Brugsch. Es evidente que no entendían la fotografía como un medio de conservar recuerdos de su vida cotidiana, ni siquiera estando en un país muy diferente al que les era propio.

---

[18] Maspero, *op. cit.*: 153-154.
[19] *Ibidem*: 145.
[20] *Ibidem*: 113: «Chacun s'installe de son mieux: Grébaut et Wilbour tirent des télescopes et des lorgnettes de partout, Bouriant et Toda classent des monnaies romaines de Constantin» Capart, *op. cit.*: 355 (26 de enero, Luxor): «Toda [...] looks over the Museum coins [...] He tells me there are between four and five hundred coins of Constantine». E. Toda había ya escrito un libro, *Annam and its minor currency*, publicado en Shangai en 1882 y reunido una colección de unas quince mil monedas del Extremo Oriente.
[21] Accesibles en la web http://mdc.cbuc.cat/cdm/search/collection/eduardtoda. Agradecemos a la Dirección del Museo el permiso para usarlas en este artículo.

b) Paisajes y yacimientos. Son las más numerosas. Incluyen un número significativo de fotografías compradas a profesionales; éstos pueden identificarse por sus nombres en la parte inferior. En la segunda mitad del siglo XIX, Egipto se había convertido en uno de los primeros destinos turísticos del planeta. En paralelo, prosperaron actividades destinadas a satisfacer las demandas de los visitantes, entre ellas, la industria de los recuerdos y, específicamente, la de postales y fotografías. Éstas perpetuaban una visión romántica del país y de sus gentes –al menos una decena de las vilanovianas son retratos de «tipos humanos», en su mayoría mujeres– así como de sus monumentos, antiguos e islámicos. Entre las de E. Toda se pueden ver los nombres de Félix Bonfils y de los hermanos Zangaki, aunque en bastantes casos los nombres se recortaron.

c) Objetos egipcios que formaron parte de la colección de antigüedades de E. Toda. En las fotografías están organizados por tipologías, mezclando piezas que donó a la BMVB y otras que vendió al Museo Arqueológico Nacional. Esto permite proponer que los negativos se realizarían en Barcelona, durante el análisis de la colección por J. de D. de la Rada y Delgado, comisionado por el Gobierno español para esa tarea[22] (fig. 3).

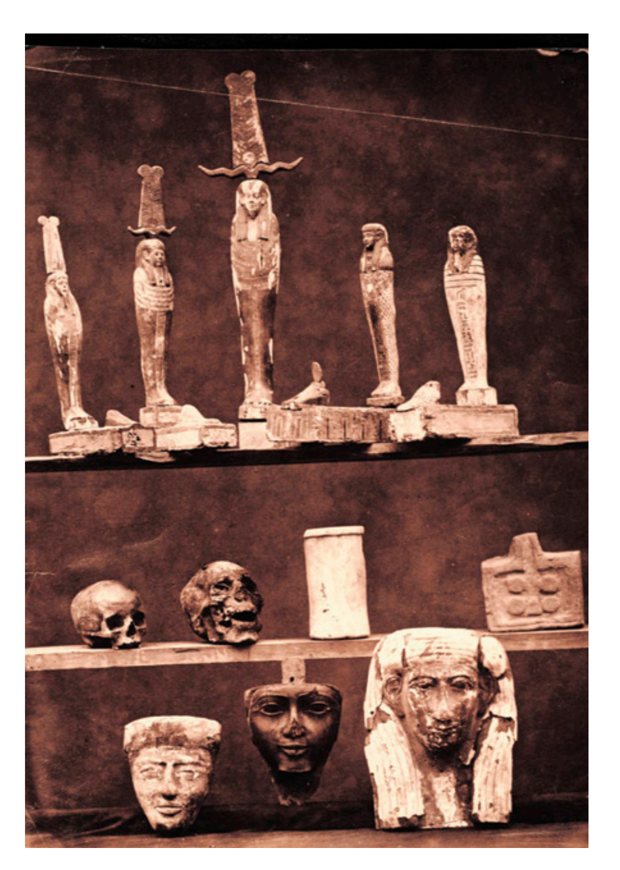


Fig. 3. Piezas de la colección Toda. BMBV.

Del total de imágenes, alrededor de un tercio corresponde al viaje al Alto Egipto de 1886. Entre ellas, predominan las de documentación arqueológica, aunque hay alguna que recoge a los miembros del grupo. Los positivados de ese momento rondan los 17 x 12 cm, lo que puede ayudar a identificarlas en caso de duda, además de indicar el formato del soporte en vidrio de la emulsión que utilizaban.

Aunque se ha afirmado –a partir de la colección de la BMBV– que el diplomático disponía de una cámara con la que recorría el país, fotografiando sus monumentos, esto es muy improbable si se juzga por el contenido de las imágenes conservadas. Un alto porcentaje de las vistas de lugares se corresponden con los que visitó en sus viajes por el país con egiptólogos. Resulta significativo que solo haya una de Alejandría, donde pasó dos largos veranos, y está comprada a un estudio. También

[22] Comas, 2008: 208-209.

son dos las fotografías –y compradas– de los monumentos islámicos de El Cairo, tumbas de sultanes mamelucos, a pesar del interés que mostró en el otoño de 1884 e invierno de 1885 por la arquitectura de las mezquitas, a las que dedicó una serie de artículos. Su posibilidad de usar una cámara parece iniciarse cuando contacta con el grupo de egiptólogos, algo que está documentado desde febrero de 1885. Resulta así coherente que la única fotografía de la que él mismo señala su autoría es la de la antecámara de la pirámide de Unis[23], donde estuvo entre fines de ese mes y comienzo de marzo con E. Brugsch, reputado fotógrafo[24]. Por alguna razón, quiso dejar constancia de que era obra suya; cabe preguntarse si fue la primera que tomó él mismo. En el barco que llevó la expedición al Alto Egipto, solo se mencionan cámaras fotográficas en la habitación de E. Grébaut[25], además de en la *dahabiya* de J. H. Insinger. En aquellos días, E. Toda usaba una cámara cuando se la dejaban[26], por lo que es posible que anteriormente sucediera lo mismo. Al positivar los negativos, reservaban ejemplares para él como testimonio de compañerismo.

Con las informaciones proporcionadas por las fuentes textuales mencionadas previamente se ha establecido un calendario lo más preciso y amplio posible del viaje al Alto Egipto[27]. Sus datos han sido colacionados con los lugares que muestran las fotografías; si la ausencia de documentación en la BMVB podía generar alguna duda, esta queda disipada por esa comparación. Los yacimientos representados en la colección son, de norte a sur: Minia, Abidos, Luxor, incluida la TT1, el Kab, Asuán y Filae. Coinciden con los que se mencionan como paradas de trabajo en los dos epistolarios, que informan de cómo, cuándo y para qué se tomaron las imágenes. Éstas proporcionan el relato visual de la expedición, paralelo al de los textos, pues además de monumentos, relieves e inscripciones, incluyen también a los egiptólogos, el barco, los objetos que se iban embarcando y los europeos con los que se encontraron en su recorrido. El mayor número de fotografías corresponde a las necrópolis de el Kab y de Qubbet el Hawa. Mientras que el registro de la primera era uno de los objetivos de la expedición[28], el de la segunda fue impuesto por las circunstancias: al paso del grupo por Asuán, se enteraron de que el general John Grenfell Maxwell estaba excavando sus tumbas[29].

Resulta significativo el alto número de imágenes –una veintena– de la Alta y la Baja Nubia, una circunstancia que ha podido confundir[30]. La expedición al Alto Egipto no pasó de Asuán. Tan solo una mañana cruzaron la primera catarata para visitar Filae, en barcas alquiladas. Las fotografías de Beit el Wali, Sai, Soleb o Sesebi, entre otras, debieron de ser regalo para E. Toda de alguno de los egiptólogos, en compensación por la imposibilidad de continuar hacia el sur.

---

23 *Vid*. http://mdc.cbuc.cat/cdm/singleitem/collection/eduardtoda/id/155/rec/125.
24 David, *op. cit*.: 196.
25 Maspero, *op. cit*.: 128.
26 *Ibidem*: 156: «Après notre départ, Grébaut avait fini par prêter son appareil à Toda qui lui avait pris huit photographies». De estas tomas le dieron una copia, pues se conservan más de quince fotografías de el Kab en la BMVB.
27 Molinero, 2017: apéndice 1.
28 Capart, *op. cit*.: 364: «Insinger and Toda to photograph that [tumba de Paheri] and Stau's and Renni's». Maspero, *op. cit*.: 155-156.
29 Capart, *op. cit*.: 365.
30 Fort, 1975: 70. El propio E. Toda señala al terminar su libro de viajes que nunca visitó Nubia, salvo Filae (Toda, 1889: 404).

La guerra contra el Mahdi lo hacía imposible (fig. 4). También así debió de recibir las de Abidos o Minia, pues cuando el grupo se detuvo allí para comprobar el estado de sus monumentos, él estaba ausente, en El Cairo, tramitando los permisos para seguir en el viaje.



Fig. 4. Templo de Soleb. BMBV.

Ingreso de las fotografías en la BMVB

No se tienen noticias de cómo llegaron las fotografías a la BMVB de Vilanova i la Geltrú, aunque no cabe duda de que fueron reunidas por el vicecónsul, pues él mismo aparece en algunas copias, solo o en grupo, y hay referencias a su vida privada escritas a mano en el reverso de algunos ejemplares. E. Toda donó una pequeña colección de antigüedades egipcias a la institución[31], por lo que cabe la posibilidad de que fuera él mismo quien donase las fotografías.

Probablemente, una parte de ellas siguió un recorrido similar al que menciona G. Maspero en sus cartas. En ellas alude a las copias que iba reuniendo y que enviaba a un ritmo regular a su esposa en París[32]; le expedía incluso algunas que le eran remitidas por E. Brugsch –quien no les había acompañado en la expedición– como testimonio del avance de los trabajos

[31] Toda, 1887a.
[32] Maspero, *op. cit.*: 170 y 174 (véase también nota 34).

en el norte, además de incluir otras más personales, como las de E. Toda disfrazado y de celebraciones públicas cairotas[33]. El diplomático reusense actuaba de un modo semejante, con la salvedad de que era a su madre a quien él informaba; algunas fotografías de los diversos legados de E. Toda coinciden con lo que se describe en las cartas de sus compañeros de viaje, por lo que cabría preguntarse si son las mismas[34] (fig. 5). Si fuera así, significaría que habrían pasado de la madre a él antes de llegar a la institución que hoy las custodia. Las menciones epistolares señalan también la existencia de ejemplares que no se han conservado o que no han sido identificados[35].



Fig. 5. E. Toda en la cubierta del Bulaq. BMBV.

Algunas de estas imágenes se conocían ya en forma de ilustraciones en el libro *A través del Egipto* de 1889. Es probable que la mayoría de sus láminas y figuras sean una réplica de fotografías que se han perdido o no están documentadas[36]. Este detalle puede dar una fecha *post quam* a la donación de las fotografías a la BMVB: no pudieron ser entregadas a la institución hasta que las láminas estuvieron concluidas o, al menos, ya se hubiera decidido qué imágenes se incluirían, por lo que tuvo que suceder en el año de la publicación o en los posteriores. Por tanto, no ingresaron en la institución al mismo tiempo que la colección de antigüedades, en mayo de 1886, solo unos meses después del regreso de E. Toda a Barcelona.

Valor historiográfico del conjunto

La documentación de G. Maspero y de E. Grébaut conservada en los Archives Nationaux de París no incluye fotografías de los viajes de inspección en los que participaron. Hay que tener en cuenta que Auguste Mariette había publicado en 1878 un libro de láminas fotográficas que implicaba un recorrido desde El Cairo hasta Asuán, pero el objetivo no era documentar el viaje de inspección y los trabajos realizados, sino mostrar y explicar los monumentos de norte a sur[37]. El de la BMVB es, por tanto, un conjunto singular y de indudable valor historiográfico[38]. Para la historia de la investigación arqueológica es interesante ver qué fotografiaban y qué tipo de información podía obtenerse de sus imágenes.

---

33 *Ibidem:* 166.

34 *Ibidem*: 146: «Une autre photographie représente Toda tenant le fauteuil; je te l'enverrai la prochaine fois, car on lui a donné la première épreuve pour qu'il l'expédie à sa mère». Esa misma imagen está en el legado Toda de la BMVB: http://mdc.cbuc.cat/cdm/singleitem/collection/eduardtoda/id/12/rec/34.

35 Por ejemplo, Maspero, *op. cit.*: 174: «Parmi les autres, tu reconnaîtras le groupe de Morel, de Bouriant et de Toda sur le pied du colosse de Memnon».

36 Para ejemplos de transferencia, véase Massó Carballido en Toda, 2008: 13, n.os 34 y 110, fig. 15.

37 Mariette, 1878.

38 En el momento de enviar este artículo, el Museo de Fotografía (Huis Marseille) de Ámsterdam inaugura una exposición sobre los fotógrafos de la segunda mitad del siglo xix en Egipto que incluye imágenes de viajes de J. H. Insinger, por lo que cabe la posibilidad de que haya también de las visitas de inspección anuales. *Vid.*: <https://www.huismarseille.nl/en/tentoonstelling/in-egypt/>. [Consulta: 26 de marzo de 2017].

La fotografía había empezado a ser utilizada en publicaciones arqueológicas –en el sentido de trabajo de campo– a fines de la década de 1870[39]. Sin embargo, los objetivos que se buscaba cubrir con esta técnica eran todavía muy limitados. Una de las causas sería que las ilustraciones encarecían la publicación, pero tampoco hay testimonios claros de que se usara como método de documentación para los propios investigadores; se prefería usar técnicas tradicionales como el croquis o el dibujo. Además, el uso de la cámara necesitaba unos conocimientos técnicos y el resultado, si el autor no los tenía, era de escasa nitidez y un valor informativo limitado. En los escasos libros que recogen el resultado de excavaciones en el Egipto de años posteriores, cuando el *Service* permitió la participación de egiptólogos occidentales, hay muy pocas láminas que reproduzcan fotografías. Si se incluyen, suelen reservarse para presentar las piezas, bien formando una composición abigarrada en el yacimiento –recuerdan a los bodegones y naturalezas muertas de la pintura– o en combinaciones más academicistas de ejemplares aislados sobre un fondo neutro[40]; las que muestran el yacimiento recogen vistas amplias y, solo en algún caso, el detalle de una pieza de gran tamaño o elementos arquitectónicos[41].



Fig. 6. Tumba de Setau en el Kab. BMBV.

En el caso de las fotografías de la BMVB, las estrictamente arqueológicas reproducen vistas generales o, sobre todo, paneles de pared con relieves y textos jeroglíficos. En el primer caso, su objetivo parece una documentación genérica; en el segundo, un complemento a otras fuentes de registro. Para el estudio y publicación de relieves y textos se prefería el uso de calcos que, en el caso de las inscripciones, podía complementarse con copias a mano alzada *in situ*[42]. Ya se ha visto que, en el Kab, dos de los miembros del viaje de inspección de 1886 se dedicaron a esa labor. Un registro como el que muestran las fotografías conservadas sería insuficiente para el trabajo sobre las inscripciones, por lo que es evidente que no se tomaban con esa función. Uno de sus objetivos podía ser convertirlas en un registro que ayudase a ubicar los calcos, en complemento a las referencias que se hubieran escrito sobre ellos (fig. 6).

Por el contrario, sobre textos pintados no se podían efectuar calcos. En décadas precedentes, John Gardner Wilkinson, por ejemplo, había realizado acuarelas para resolver ese problema de documentación. La tumba de Sennedjem, descubierta durante el viaje de

---

39 Thompson, 2015: 248 menciona que John Beasley Greene fue el primero en utilizar una cámara en una excavación, en 1855, pero para la publicación (Greene, 1855) fueron convertidas en litografías. Las fotografías de trabajo de campo más antiguas que hemos identificado aparecen en una obra de A. Mariette (*vid.* nota 37) y, en ellas, parece contar más la originalidad de la escena en sí que la documentación que puedan proporcionar.

40 *Vid*.: Petrie, 1885: frontispiece y 1886: pls. I, II, XIII y XV; Naville, 1885: pl. XII.

41 *Vid*.: Naville, *op. cit*.: pls. I y II; Petrie, 1885: pl. XIII-XVI.

42 Capart, *op. cit*.: 366: «This morning some of us went to the new tombs to which General Grenfell introduced Maspero yesterday. Bouriant to copy, Toda and Insinger to photograph and I to make plans and a map».





Fig. 7. Tumba de Sennedjem, pared oeste: fotografía (BMVB) y dibujo (Toda, 1887: 56).

inspección, presentaba ese problema, pues los textos que complementan sus escenas están escritos con pintura negra[43]. Y, si realizaron copias de los textos a mano, tuvieron que ser rápidas, pues solo se documentan dos días de trabajo en su interior[44]. Así, las fotografías se convirtieron en la base para la publicación de la TT1 (fig. 7).

Para la historiografía de la arqueología española, el conjunto fotográfico tiene un valor adicional, pues permite incorporar más información a la actuación de E. Toda en el vaciado de la tumba de Sennedjem. Ésta es considerada, con cierta inexactitud –hay alguna previa documentada[45], aunque no tuvo repercusión–, como la primera intervención arqueológica española en Egipto. Sin embargo, más allá de las dos actividades mencionadas –clasificación de monedas y ayudante de fotografía– el diplomático catalán no asumía ninguna otra responsabilidad arqueológica. En los dos días que duró el trabajo en la TT1, él actuó siempre junto a otros miembros de la expedición, por lo que es falso considerarle autor del descubrimiento de la tumba de Sennedjem. Aunque, eso sí, asumió el privilegio de publicar el inventario de los objetos y los textos de la tumba, tareas que desempeñó con eficacia y en un plazo de tiempo bastante breve, justo un año[46].

---

43 Haring, 2006.

44 Molinero, 2017: 305-307.

45 Sobre los arquitectos Ramiro Amador de los Ríos, que colaboró con M. Ch. de Rochemonteix, y Juan Víctor Abargues de Sostén, véase Molinero, 2011: 17 y 19 y 2014.

46 El texto, incluidos los jeroglíficos y su traducción, apareció primero como un artículo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, en febrero de 1887, solo un año después del descubrimiento de la tumba en Egipto, y después como libro.

Bibliografía

Capart, J. (1936): *Travels in Egypt (December 1880 to May 1891). Letters of Charles Edwin Wilbour*. Brooklyn: Brooklyn Museum.

Comas i Güell, M. (2008): *Víctor Balaguer i la identitat col·lectiva*. Catarroja, Barcelona, Palma: Afers.

David, E. (1994): *Mariette Pacha. 1821-1881*. París: Pygmalion.

Dawson, W. R.; Uphill, E. P., y Bierbrier, M. L. (1995): *Who was who in Egyptology*. Londres: The Egypt Exploration Society.

Fort i Cogul, E. (1975): *Eduard Toda, tal com l'he conegut*. Montserrat: Abadia de Montserrat.

Greene, J. B. (1855): *Fouilles exécutées à Thèbes. Textes hiéroglyphiques et documents inédites*. Paris: Didot.

Haring, B. J. J. (2006): *The tomb of Sennedjem (TT1) in Deir El-Medina: Palaeography*. El Cairo: Institut Francais d'Archeologie Orientale.

Mariette-Bey, A. (1878): *Voyage dans la Haute*-Égypte. *Explication de quatre-vingt-trois vues photographiées d'après les monuments antiques compris entre Le Caire et la première cataracte*. El Cairo, Paris: A. Mourès, Goupil & Cie.

Maspero, G. (2003): *Lettres d'Égypte. Correspondance avec Louise Maspero [1883-1914]*. Édition établie et présentée par Elisabeth David. Paris: Seuil.

Molinero Polo, M. Á. (2011): «La creación fallida de cátedras de lenguas orientales (egipcio antiguo, asirio y chino) en la Universidad Central», *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 29/2, pp. 15-33.

– (2014): «Two enigmatic *graffiti*», *Egyptian Archaeology*, 44, pp. 19-20.

– (2015): «El Egipto de Eduard Toda en la prensa», *Ex Aegypto lux et sapientia. Homenatge al professor Josep Padró Parcerisa*. Edición de Núria Castellano, Maite Mascort, Concepció Piedrafita y Jaume Vivó. Barcelona: Universitat de Catalunya, Generalitat de Catalunya, Societat Catalana d'Egiptologia, pp. 399-410.

– (2017): «Eduard Toda i Güell en Egipto (1884-1886)», *Aula Orientalis*, 35/2, pp. 293-320.

Naville, E. H. (1885): *The store-city of Pithom and the route of the Exodus*. Londres: Egypt Exploration Fund (Memoir of the Egypt Exploration Fund, 1).

Padró i Parcerisa, J. (1988): «Eduard Toda, diplomat espagnol, érudit catalan et égyptologue du xix[e]», *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 113, pp. 32-45.

Petrie, W. M. F. (1885): *Tanis. Part I, 1883-4*. Londres: Egypt Exploration Fund.

– (1886): *Naukratis. Part I: 1884-5*. Londres: Egypt Exploration Fund.

Toda i Güell, E. (1887a): *Catálogo de la Colección egipcia de la Biblioteca-Museo de Balaguer*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

– (1887b): *Son Notém en Tebas. Inventario y textos de un sepulcro egipcio de la XX Dinastía*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.

– (1889): *A través del Egipto*. Madrid: El Progreso.

– (2008): *Dietari de viatges d'Eduard Toda i Güell, 1876-1891 (amb un apèndix de 1907)*. Edició a cura de J. Massó Carballido. Reus: Museu d'Arqueologia Salvador Vilaseca.

Thompson, J. (2015): *Wonderful Things. A History of Egyptology. 1: From Antiquity to 1881*. El Cairo, Nueva York: The American University in Cairo Press.

Descubrimiento y donación de las piezas de la basílica de Matapollito (Burguillos del Cerro, Badajoz)

Discovery and donation of the pieces of the Basilica of Matapollito (Burguillos del Cerro, Badajoz)

Pablo Paniego Díaz (pablo.paniego@hotmail.com)
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: A finales del siglo XIX fue descubierta de forma fortuita una basílica en el sitio de Matapollito, en Burguillos del Cerro (Badajoz). Matías Ramón Martínez, correspondiente de la Real Academia de la Historia realizó una visita al lugar y se encargó de publicar los restos.

A principios del siglo XX José Ramón Mélida se puso en contacto con el propietario de los terrenos donde aparecieron los restos y quien tenía en su poder gran parte de los bienes descubiertos. Mélida lograría la donación de los materiales para la institución de la que era director, el Museo Arqueológico Nacional, donde actualmente reposan gran parte de los elementos descubiertos.

Palabras clave: Cruz de bronce con inscripción. Iglesia de la Santa Cruz. Matías Ramón Martínez. Museo Arqueológico Nacional. José Ramón Mélida. Pavimento decorado. Siglo VII. Visigodos.

Abstract: At the end of 19th century a basilica was discovered fortuitously in Matapollito location Burguillos del Cerro (Badajoz). Matías Ramón Martínez, corresponding member of the Real Academia de la Historia visited the site and published the archaeological remains.

At the beginning of the 20th century José Ramón Mélida contacted land owner who possessed to a large extent the discovered goods. Mélida obtained the donation of materials to the institution he directed, the National Archaeological Museum, in which they are currently located.

Keywords: Engraved bronze Cross. Holy Cross Church. Matías Ramón Martínez. Museo Arqueológico Nacional. José Ramón Mélida. Decorated pavement. 7th Century. Visigoths.

El descubrimiento

El 6 de noviembre de 1897, mientras se desarrollaban unas obras en el cercado de Matapollito (Burguillos del Cerro, Badajoz), fueron descubiertos de forma fortuita unos restos arqueológicos. Se desconoce quién avisó a Matías Ramón Martínez, historiador y miembro de la Real Academia de la Historia, residente en la vecina Jerez de los Caballeros, pero probablemente fuese el propietario de los terrenos, Siro García de la Mata.

En todo caso, M. R. Martínez se presentó en el lugar y prontamente dio parte del descubrimiento a Fidel Fita (Martínez, 1897). En esta primera carta, fechada el 9 de noviembre, ya envía un calco de la cruz de bronce y hace una primera lectura de la inscripción aquí presente.

F. Fita anima a M. R. Martínez a dar a conocer los hallazgos realizados en Matapollito, lo que le lleva a publicar en 1898 un artículo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* con el título de «Basílica del siglo VII en Burguillos».

Esta primera publicación es la principal fuente de información sobre todo lo referente a la basílica de Matapollito, ya que los trabajos posteriores (Martínez, 1904 y 1995: 39-50) apenas aportan innovación novedosa. La bibliografía referente a este sitio acepta en líneas generales la tesis defendida por M. R. Martínez de que los restos descubiertos se corresponden con un edificio de culto del siglo VII (Alba, 2003; Calero, y Carmona, 2006; Utrero, 2006: 566-567; Sastre, 2007). Asimismo, es prácticamente unánime considerar válida la lectura de la inscripción presente en la cruz que menciona una Iglesia de la Santa Cruz[1].

Sobre la ubicación exacta del mentado edificio existen serias dudas, ya que dos son los lugares donde pudo haberse ubicado. El primero de ellos es bajo la vivienda edificada en un pequeño alto, como dice M. R. Martínez en sus publicaciones, siendo la otra posibilidad en las inmediaciones de un pilar o abrevadero situado algo más de un centenar de metros al sur, como apunta en su carta del año 1897 a F. Fita. En todo caso, rodeando a la basílica dice que se extendía una aldea, lo que podría suponer que en ambos lugares hubiera restos arqueológicos.

Los momentos anteriores a la donación

No sabemos qué sucedió con muchas de las piezas descubiertas en 1897 ni quién o quiénes se quedaron con ellas. Todo parece indicar que M. R. Martínez se llevó consigo varias de ellas, de hecho, tenemos el testimonio de que al menos temporalmente la cruz de bronce estuvo en su posesión. Es posible que también varias de las piezas publicadas por él, como unos baldosines con letras inscritas.

---

[1] La lectura publicada por M. R. Martínez acepta las enmiendas realizadas por F. Fita a su primera interpretación: Off(eret) Stefanus eclisie S(anct)e C(rucis) in Janisi.

La cruz, no obstante, estuvo al menos durante un tiempo en manos de Siro García de la Mata y no sabemos si volvió a posesión de M. R. Martínez antes de la muerte de éste, pues conservamos una carta en la que el historiador[2] reclama que le sea devuelta para posteriormente donarla al Museo (Arqueológico) Nacional o crear uno con otras «antigüedades» que posee de Burguillos y formar un museo «que honre la memoria de ese pueblo».

En 1916 José Ramón Mélida, conocedor del hallazgo, se pone en contacto con el propietario de los terrenos donde se halló la basílica y probablemente también el poseedor de la gran parte de los bienes descubiertos. El entonces director del MAN logró que Siro García de la Mata donase todas las piezas que poseía, así como todas aquellas que pudo recuperar y que se hallaban en manos de otras personas. La figura de J. R. Mélida fue fundamental en la donación de las piezas, ya que fue iniciativa suya ponerse en contacto con Siro García de la Mata.

Creemos que no se puede entender la donación del hallazgo sin el trabajo de Mélida para la realización del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Badajoz* (1912), pues posiblemente fuese durante la elaboración de éste cuando conociese la existencia de los restos de Matapollito.

La donación

El 13 de mayo de 1916 ingresan los materiales de Matapollito en el MAN, componiéndose la donación de una cruz de bronce, una jarro cerámico, algunos objetos de hierro y un conjunto de baldosines del pavimento de la iglesia (Mélida, 1917).

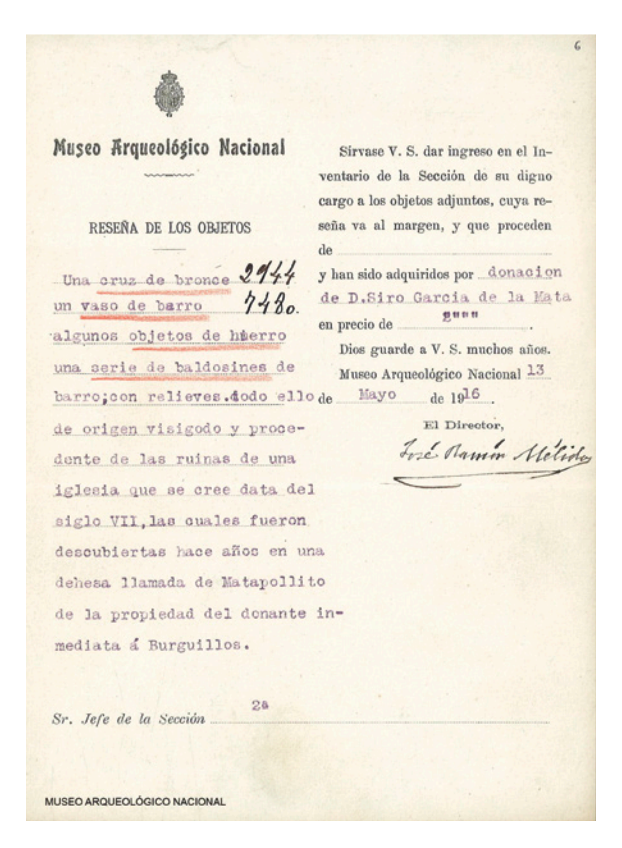
Tanto la cruz como el jarro cerámico fueron publicados por M. R. Martínez. Lo mismo debe suceder con los objetos de hierro, no así con los baldosines, ya que los conservados no se corresponden con los que M. R. Martínez consideraba más destacados y que publicó. La ausencia de estas baldosas, con letras inscritas, nos hace sospechar que estaban en manos de M. R. Martínez a su muerte, siendo ésta la causa de que no formasen parte del lote de piezas donadas al MAN por Siro García de la Mata.

Tampoco ingresaron en el MAN otra serie de objetos como el fragmento de vidrio, que posiblemente no pudo ser conservado pues a decir de M. R. Martínez se deshacía en las manos, o los restos de mármol, de los que no hay constancia alguna de que fueran entregados (fig. 1).

Como consecuencia de esta donación Siro García de la Mata fue reconocido en la *Gaceta de Madrid* (157 del 5 de junio de 1916: 570-571), por recomendación de J. R. Mélida.

---

[2] Se conserva una copia manuscrita de ésta en el Archivo del MAN, formando parte del conjunto de documentos relacionados con la donación de las piezas de Matapollito (exp. 1916/34).



Museo Arqueológico Nacional

RESEÑA DE LOS OBJETOS

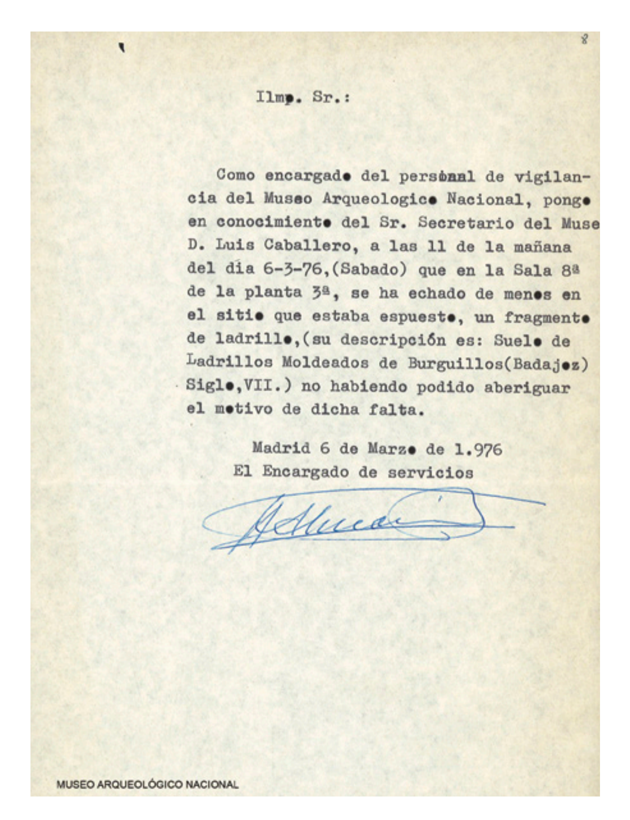
Una cruz de bronce 2944
un vaso de barro 7480.
algunos objetos de hierro
una serie de baldosines de
barro;con relieves.todo ello
de origen visigodo y proce-
dente de las ruinas de una
iglesia que se cree data del
siglo VII,las cuales fueron
descubiertas hace años en una
dehesa llamada de Matapollito
de la propiedad del donante in-
mediata á Burguillos.

Sírvase V. S. dar ingreso en el Inventario de la Sección de su digno cargo a los objetos adjuntos, cuya reseña va al margen, y que proceden de
y han sido adquiridos por donacion de D.Siro Garcia de la Mata en precio de "
Dios guarde a V. S. muchos años.
Museo Arqueológico Nacional 13 de Mayo de 1916.
El Director,
José Ramón Mélida

Sr. Jefe de la Sección 2a

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Fig. 1. Reseña de los objetos de Matapollito ingresados en el MAN. Foto: cortesía del Archivo del MAN.



Ilmo. Sr.:

Como encargado del personal de vigilancia del Museo Arqueologico Nacional, pongo en conocimiento del Sr. Secretario del Muse D. Luis Caballero, a las 11 de la mañana del dia 6-3-76,(Sabado) que en la Sala 8ª de la planta 3ª, se ha echado de menos en el sitio que estaba espuesto, un fragmento de ladrillo,(su descripción es: Suelo de Ladrillos Moldeados de Burguillos(Badajoz) Siglo,VII.) no habiendo podido aberiguar el motivo de dicha falta.

Madrid 6 de Marzo de 1.976
El Encargado de servicios

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Fig. 2. Informe de la sustracción de una de las piezas expuestas procedente de Matapollito. Foto: cortesía del Archivo del MAN.

Las piezas en el MAN

Como se ha señalado, pasan a formar parte de los fondos del MAN diversos objetos procedentes de Matapollito, con suerte dispar en cuanto a su conservación e importancia en los fondos expuestos.

No hay duda alguna que la pieza más destacada es la cruz de bronce con inscripción, la cual, hoy día sigue expuesta. También exhibidos estuvieron las losetas y listones del pavimento de la iglesia durante muchos años.

Sobre éstos cabe mencionar que el lote original se componía de 30 baldosas y 6 listones, así como 10 losetas incompletas y 46 listones fragmentados (Arias, y Balmaseda, 2006-2007-2008). A ellos se les añadieron una serie de reproducciones que hicieron que en el inventario de 1968 se contabilizasen 167, número que se reduciría a 161 en 2006 debido a que varias de las piezas casaban entre ellas, además de que una de las piezas expuestas fue sustraída en marzo de 1976, hecho que aprovechó el Director para reclamar que se aumentase el personal encargado de la vigilancia de las salas del Museo (fig. 2).

Finalmente, queda hacer mención del objeto cerámico, conservado actualmente, y de los fragmentos de hierro, de los cuales se tiene constancia de su entrada al Museo pero no se vuelve a saber de ellos y no aparecen reflejados en ningún inventario posterior. Desconocemos cualquier descripción de ellos por lo que es imposible saber si estos elementos metálicos son los que fueron publicados por M. R. Martínez (1898).

Otros restos de Matapollito

En la actualidad son visibles en este paraje principalmente sillares, los cuales, según la interpretación de M. R. Martínez, estaban presentes únicamente en las esquinas de los muros de la basílica.

El desconocimiento del lugar exacto de ubicación de la basílica nos hace plantear la posibilidad que aún queden en el lugar restos sepultados. Por otro lado, y siguiendo nuevamente el único trabajo realizado, el de M. R. Martínez, este edificio se encontraría rodeado de otras construcciones, lo que él consideró una aldea denominada *Ianisi* a partir de la inscripción (Martínez, 1898; 1904; 1995: 39-50).

Por lo tanto, a los elementos actualmente conservados en el MAN podemos sumar algunos restos constructivos dispersos por el paraje de Matapollito, así como un elemento marmóreo con posible inscripción, conservado en el museo local (BC/CC/95) (Alba, 2003; Paniego, 2014), que fue hallado durante unas obras de reforma en las cañerías del pilar situado al sur de la vivienda, concretamente sobre una pequeña plataforma que bien pudiera ser artificial.

Conclusiones

En 1897 fueron descubiertos en el paraje de Matapollito, en el término municipal de Burguillos del Cerro, una serie de restos arqueológicos durante la realización de una construcción. Pese a que parte de ellos fueron destruidos por los operarios, M. R. Martínez logró que muchos fueran salvados.

En 1898 M. R. Martínez publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* un breve artículo sobre todos los elementos muebles e inmuebles descubiertos en Matapollito, catalogando el edificio como una basílica del siglo VII. Asimismo, siguiendo las enmiendas de F. Fita publica una primera lectura de la inscripción presente en la cruz de bronce. Ambas aportaciones son aceptadas actualmente de forma mayoritaria.

En 1916 J. R. Mélida, conocedor del hallazgo, se puso en contacto con el propietario de la era de Matapollito, Siro García de la Mata, quien poseía gran parte de los restos recuperados. Ese mismo año lograría la donación de las piezas arqueológicas para el MAN.

Tras su donación, parece que los metales se extraviaron y nada se ha vuelto a saber de ellos. Por otro lado, la cruz y las baldosas decoradas fueron expuestos, hasta que en 1976 fue sustraído un baldosín y se retiraron las losetas y listones de la exposición. De los restos que no formaron parte del lote donado nada se ha vuelto a saber y hasta la fecha desconocemos en manos de quién o quiénes estaban.

Bibliografía

Alba Calzado, M. (2003): «Iglesia de la Santa Cruz, Burguillos del Cerro», *Repertorio de Arquitectura cristiana en Extremadura: Época Tardoantigua y Altomedieval*. Edición de Pedro Mateos Cruz y Luis Caballero Zoreda. Mérida: CSIC, pp. 25-27.

Arias Sánchez, I., y Balmaseda Muncharaz, L. (2006-2007-2008): «El pavimento de la iglesia visigoda de Burguillos del Cerro (Badajoz)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, ts. 24-25-26, pp. 109-119.

Calero Carretero, J. A., y Carmona Barrero, J. D. (2007): «Acerca del mundo tardorromano en Burguillos del Cerro (Badajoz)» [en línea], *Actas de Jornadas de historia de la Baja Extremadura*. Disponible en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/45113599/Burguillos%20del%20Cerro/Edad%20contempor%C3%A1nea/%C3%89poca%20tardorromana.%20Matapollito.%202007.pdf.>. [Consulta: diciembre de 2016].

Martínez Martínez, M. R. (1897): «Carta de Matías Ramón Martínez y Martínez a F. Fita sobre la basílica visigótica de la Santa Cruz en Ianisi» [en línea], *Cervantes Virtual*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-m-r-martinez-y-martinez-a-f-fita-sobre-hallazgos-en-la-basilica-de-burguillos-comunica-que-la-inscripcion-del-castillo-de-jerez-la-tiene-l-perez-de-guzman-y-otra-nueva-hallada-en-la-dehesa-de-la-lapilla-badajoz/>. [Consulta: diciembre de 2013].

– (1898): «Basílica del siglo VII en Burguillos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 32, pp. 353-363.

– (1904): «Burguillos. Aldea y basílica del siglo VII», *Revista de Extremadura*, 6, pp. 61-71.

– (1995): *Historia de Burguillos del Cerro*. Edición e introducción de Javier Marcos Arévalo. Badajoz: Diputación de Badajoz y Ayuntamiento de Burguillos del Cerro.

Mélida Alinari, J. R. [Ms.] (1907-1912): *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Badajoz*. Vol. II.

– (1917): *Adquisiciones en 1916. Notas descriptivas*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.

Paniego Díaz, P. (2014): «Matías Ramón Martínez y la arqueología de Burguillos del Cerro (Badajoz). Consideraciones desde el siglo XXI», *Revista de Estudios Extremeños*, 70-3, pp. 1259-1296.

Sastre de Diego, I. (2007): «Burguillos del Cerro (Badajoz) en la Antigüedad Tardía. Elementos arquitectónicos», *Romula*, 6, pp. 231-246.

Utrero Agudo, M. A. (2006): *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la Península Ibérica. Análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*. Madrid: CSIC.

Del yacimiento al museo. Las terracotas del Museo Municipal de San Roque (Cádiz) procedentes de la ciudad de *Carteia*

From the dig to the museum. *Carteia* terracottas at the Museo Municipal de San Roque (Cádiz)

Alberto Romero Molero[1] (alberto.romero@ui1.es)
Universidad Isabel I

Resumen: A través de este trabajo exponemos el contexto del hallazgo de tres importantes terracotas romanas procedentes de las excavaciones de Martínez Santa-Olalla en la antigua ciudad de *Carteia* (San Roque, Cádiz). Gracias al reciente estudio de un importante conjunto documental fotográfico llevado a cabo por investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido posible contextualizar tanto el hallazgo de este conjunto de terracotas en el edificio termal de la ciudad como su devenir en las distintas instalaciones museísticas del municipio de San Roque (Cádiz).

Estas fotografías, pertenecientes al archivo del Museo Arqueológico Nacional, nos han permitido conocer la intensa actividad arqueológica llevada a cabo en el yacimiento en los años cincuenta del pasado siglo xx y, con justicia, atribuir a Santa-Olalla la práctica total excavación del edificio termal. Asimismo, ha sido posible contextualizar este importante conjunto de coroplastia, el cual forma parte de la colección permanente de dicho museo.

Palabras clave: Historiografía. Legado documental. Martínez Santa-Olalla. Termas. Coroplastia.

Abstract: Through this work we expose the context of the discovery of three important Roman terracottas uncovered by Martínez Santa-Olalla in the old city of *Carteia* (San Roque, Cádiz). Thanks to the recent study of a significant body of photographs, undertaken by researchers at Universidad Autónoma de Madrid, it has been possible to contextualise both the finding of this terracotta figurines ensemble within the city baths and their history through various museum facilities of the municipality of San Roque (Cádiz).

---

1 Proyecto I+D+i *Arqueología de los procesos constructivos. Perduración, transformación e innovación de la Cultura arquitectónica púnico-romana en el Círculo del Estrecho* (ArqConCe) dentro del proyecto MArqHis II (HAR2015-64392-C4-1-P). Grupo de investigación *Territorio, Arqueología y Patrimonio en el Campo de Gibraltar* de la Universidad Autónoma de Madrid (HUM-F-076).

These photographs, which belong to the Spanish Museo Arqueológico Nacional archive, have informed us of the intense archaeological activity that took place in the 1950s, and enabled us to fairly attribute to Santa-Olalla virtually the entire excavation of the baths. In addition, it has been possible to contextualise an important figurine ensemble, part of the Museo Arqueológico Nacional permanent collections.

Keywords: Historiography. Document records. Martínez Santa-Olalla. Baths. Terracotta figurines.

Introducción

A través de este trabajo exponemos el contexto del hallazgo de tres importantes terracotas romanas procedentes de las excavaciones acometidas por parte del profesor Martínez Santa-Olalla en la antigua ciudad de *Carteia* (San Roque, Cádiz). Gracias al reciente estudio de un significativo conjunto documental fotográfico llevado a cabo por investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido posible contextualizar tanto el hallazgo de este conjunto de terracotas en el edificio termal de la ciudad romana como su devenir en las distintas instalaciones museísticas del municipio gaditano.

Julio Martínez Santa-Olalla y las excavaciones en *Carteia*

Los primeros trabajos arqueológicos en la ciudad de *Carteia* se llevaron a cabo en la década de los años cincuenta del pasado siglo xx bajo la dirección de Julio Martínez Santa-Olalla (Roldán, y Blánquez, 2011 y 2012), por aquel entonces comisario general de Excavaciones Arqueológicas y, por tanto, uno de los máximos exponentes de la arqueología española durante la posguerra. Lamentablemente, los resultados de aquellos intensos trabajos en la ciudad no llegaron a publicarse, a excepción de un *Informe de las campañas de excavación llevadas a cabo en el yacimiento arqueológico de Carteia (Algeciras, Cádiz)* redactado por él y conservado en el actual Museo de San Isidro. Los orígenes de Madrid, fechado en 1953 y publicado décadas después (Castelo *et alii,* 1995) (fig. 1).



Fig. 1. Vista aérea de la ciudad de *Carteia* (San Roque, Cádiz). © Paisajes Aéreos S. L. Foto J. C. Guzmán Espresati (2007).

Posteriores trabajos desarrollados por el grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Madrid en el archivo del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, han permitido contextualizar un importante legado documental de fotografías pertenecientes a Santa-Olalla[2]. El estudio de este conjunto de fotografías nos ha permitido conocer de forma fehaciente la intensa actividad arqueológica llevada a cabo en *Carteia* y atribuir a Santa-Olalla la práctica exhumación del edificio termal de la ciudad. No obstante, pese a constituir una de las principales construcciones de la urbe durante época imperial romana, todavía hoy carece de un estudio exhaustivo coherente con su importancia (Roldán, 1992) (fig. 2).



Fig. 2. Vista «pseudoaérea» de las termas de *Carteia* (San Roque, Cádiz). © Museo Arqueológico Nacional, Madrid. N.º inv. 1973-58-FF-10232(041).

Fue precisamente en el edificio termal donde se produjo el hallazgo de las terracotas protagonistas de estas líneas, si bien fragmentadas (Romero, y Polak, 2012: 206), prácticamente enteras, las cuales ya fueron restauradas en un primer momento, tal y como son testimonio algunas de las primeras imágenes fotográficas de las mismas. Del mismo modo, el estudio de este *corpus* fotográfico, nos ha permitido conocer además del contexto del hallazgo de estas

---

2 Agradecemos al Museo Arqueológico Nacional, tanto a su directora durante los años de este estudio –doña Rubí Sanz Gamo– como al Dpto. de Documentación, las facilidades dadas para la consulta del conjunto de fotografías. Igualmente, reconocemos a la Dra. Lourdes Roldán y al Dr. Juan Blánquez de la Universidad Autónoma de Madrid el apoyo y asesoramiento prestado para llevar a cabo esta investigación durante nuestra formación predoctoral en los distintos proyectos y grupos de investigación de los que formamos parte.

terracotas, otras esculturas como por ejemplo la de Apolo (Roldan, 2011) dentro del mismo edificio, así como el año de las intervenciones o la metodología empleada por Santa-Olalla durante sus excavaciones en la ciudad. Este conjunto de fotografías relativas a la ciudad de *Carteia* fue adquirido por el Museo Arqueológico Nacional en 1975 (fig. 3).



Fig. 3. Momento posterior al hallazgo de las terracotas fragmentadas en las termas de *Carteia* (San Roque, Cádiz). © Museo Arqueológico Nacional, Madrid. N.º inv. 1973-58-FF-10232(17).

Las terracotas halladas en las termas de la ciudad de *Carteia*

Durante el transcurso de las excavaciones en las termas, fueron halladas rotas tal y como nos confirma la documentación fotográfica, tres pequeñas terracotas que corresponden a época imperial romana. Aunque es difícil interpretar su funcionalidad original en este contexto, según las interpretaciones más comunes, este tipo de estatuillas podrían haberse utilizado previamente como juguetes, exvotos o en el larario doméstico y, tras estos usos, finalmente

amortizadas en los enterramientos. Dichas piezas corresponden a tres bustos femeninos muy similares, pero con rasgos personalizados, por lo que cada una de ellas ofrece una imagen diferente acentuada por el peinado y la vestimenta (fig. 4).



Fig. 4. Terracotas halladas en las termas de *Carteia* (San Roque, Cádiz). © *Proyecto Carteia* de la Universidad Autónoma de Madrid. Foto: J. Blánquez (2008).

Su observación superficial nos permite deducir que fueron realizadas mediante molde bivalvo, sin que presenten los característicos restos de barbotina en las dos valvas empleadas y que, en ocasiones, quedan sobre la pieza. No obstante, en una de las terracotas se puede apreciar todavía hoy la unión de los dos moldes, dato éste no tan evidente en las otras dos (Romero, 2008; Romero, y Polak, 2013: 199). Como es sabido, la mayoría de las terracotas romanas –al igual que las anteriores del periodo helenístico- fueron realizadas con molde, aunque también existen otros ejemplares modelados a mano. El acabado inferior de los



Fig. 5. Sección de Arqueología del Museo Histórico del Campo de Gibraltar, en el Centro Municipal «Rafael Alberti» (San Roque, Cádiz). © *Proyecto Carteia* de la Universidad Autónoma de Madrid. Foto: J. Blánquez (1993).

ejemplares carteienses induce a pensar que originalmente estuvieron encastrados en algún elemento, aunque el contexto del hallazgo no nos permite ser más precisos al respecto. En el año 2003 estas terracotas fueron nuevamente restauradas de manera acorde a criterios actuales, tal y como hoy son perceptibles en su ubicación actual en el Museo Municipal de San Roque (Cádiz).

Síntesis conclusiva. Las terracotas en la colección permanente del Museo

Las tres terracotas protagonistas de estas líneas han permanecido expuestas como parte de la colección permanente de las distintas instalaciones museísticas de la ciudad de San Roque desde su descubrimiento. En un primer momento, dichas piezas formaron parte de las colecciones procedentes de las excavaciones de Santa-Olalla en *Carteia* para, posteriormente, ser expuestas en el Museo Histórico del Campo de Gibraltar, con sede en el Centro Municipal de Cultura «Rafael Alberti» de San Roque (Cádiz) e inaugurado en 1985 (Gómez de Avellaneda, 2013). Posteriormente, y bajo el impulso de los investigadores del *Proyecto Carteia* de la Universidad Autónoma de Madrid, se promovió el Museo Monográfico Municipal Carteia, el cual dio paso a la actual sede del Museo Municipal de San Roque inaugurado en 2012 y que custodia, actualmente, este relevante conjunto de coroplastia romana (Roldán; Blánquez, y Martínez, 2013) (figs. 5 y 6).

Este trabajo contribuye a ampliar el conocimiento sobre las antiguas excavaciones en *Carteia*, las cuales ofrecen a día de hoy interesantes datos que complementan la investigación actual de la ciudad (Blánquez, y Polak, 2011). Gracias a la fotografía antigua es posible contextualizar parte de los hallazgos procedentes de dichas excavaciones, enriqueciendo el conocimiento sobre estas piezas (González, 2011). La valorización de estas fotografías ha permitido un salto cualitativo en el conocimiento de los trabajos de Santa-Olalla en este yacimiento arqueológico. Ello supone, por tanto, una mejora en el conocimiento de las colecciones arqueológicas del actual Museo Municipal de San Roque y, más en concreto, de la coroplastia carteiense, escasa a la vez que poco estudiada.



Fig. 6. Fachada del Museo Municipal de San Roque (Cádiz). © *Proyecto Carteia* de la Universidad Autónoma de Madrid. Foto: J. Blánquez (2012).

Bibliografía

Blánquez Pérez, J., y Polak, G. (2011): «Un álbum para el recuerdo», *Carteia III. Memorial*. Edición de Lourdes Roldán y Juan Blánquez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 413-429.

Castelo Ruano, R.; Cardito Rollán, L. M.; Panizo Arias, I., y Rodríguez Casanova, I. (1995): *Julio Martínez Santa-Olalla. Crónicas de la cultura arqueológica española*. Madrid: Stock Cero.

Gómez de Avellaneda Sabio, C. (2013): «Historia de los anteriores museos de San Roque», *Guía del Museo Municipal de San Roque (Cadiz)*. Edición de Lourdes Roldán, Juan Blánquez y Sergio Martínez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 33-37.

González Reyero, S. (2011): «La imagen antigua de *Carteia*. La representación visual en la construcción del relato científico», *Carteia III. Memorial*. Edición de Lourdes Roldán y Juan Blánquez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 309-328.

Roldán Gómez, L. (1992): *Técnicas constructivas romanas en Carteia (San Roque, Cádiz)*. Madrid: Ediciones UAM (Monografías de Arquitectura Romana, 1).

– (2011): «Esculturas romanas de *Carteia* (San Roque, Cádiz). Las excavaciones de Julio Martínez Santa-Olalla en los años 50», *XI Congreso Internacional de arte romano provincial. Roma y las provincias: modelo y difusión*. Edición de Trinidad Nogales e Isabel Rodà. Mérida: «L´Erma» di Bretschneider, vol. II, pp. 605-615.

Roldán Gómez, L., y Blánquez Pérez, J. (2011): «Las excavaciones en *Carteia* en la década de los años 50: Julio Martínez Santa-Olalla (1953-1961)», *Carteia III. Memorial*. Edición de Lourdes Roldán y Juan Blánquez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 121-144.

– (eds. cient.) (2012): *Julio Martínez Santa-Olalla y el descubrimiento arqueológico de* Carteia *(1953-1961)*. Madrid: Ediciones UAM.

Roldán Gómez, L.; Blánquez Pérez, J., y Martínez Lillo, S. (coords.) (2013): *Guía del Museo Municipal de San Roque (Cádiz)*. Madrid: Ediciones UAM.

Romero Molero, A. (2008): «Una aproximación al estudio de las terracotas halladas en las termas de *Carteia*», *Lacy, Revista de Estudios Sanroqueños*, 1-2, pp. 13-22.

Romero Molero, A., y Polak, G. (2012): «El tiempo empieza a hablar… Un recorrido fotográfico por *Carteia* en la década de los años cincuenta», *Julio Martínez Santa-Olalla y el descubrimiento arqueológico de* Carteia *(1953-1961)*. Edición de Lourdes Roldán y Juan Blánquez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 175-211.

– (2013): «La cultura material como manera de hacer Historia. El ejemplo del Museo Municipal de San Roque», *Guía del Museo Municipal de San Roque (Cadiz)*. Edición de Lourdes Roldán, Juan Blánquez y Sergio Martínez. Madrid: Ediciones UAM, pp. 191-238.

El papel histórico del Museo Nacional de Antropología en la difusión del conocimiento sobre el origen y la diversidad humana: la promoción del conocimiento antropológico a través de las intersecciones entre antropología, arqueología, prehistoria y paleontología humana

The historical role of the Museo Nacional de Antropología in the diffusion of knowledge about human origin and diversity: the promotion of anthropological knowledge through the intersections between anthropology, archaeology, prehistory and human paleontology

Rafael Tomás Cardoso[1] (rafa.antropo@gmail.com)
Comisión Docente de Antropología Física. Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La creación en 1875 del Museo Antropológico, como centro de enseñanza y divulgación de los conocimientos anatómicos y antropológicos de su época, constituyó uno de los pilares que, junto con el Museo Arqueológico Nacional (creado en 1867) y el Real Museo de Ciencias Naturales (fundado en 1815), iban a facilitar la configuración de una red museística en la capital del Estado para la divulgación de las Ciencias Antropológicas. Dicha red de centros especializados en las distintas dimensiones del estudio del Hombre, contribuirán a la formalización y posterior escisión de las disciplinas antropológicas a través del siglo xx. En esta dirección, la historia del Museo muestra su recorrido desde la orientación inicial naturalista a su posterior modernización a lo largo del siglo xx, hasta alcanzar las nuevas formulaciones museísticas centradas en la interdisciplinariedad y la importancia de la difusión social del conocimiento, adoptadas por la institución con el cambio de siglo.

1 Investigador-Colaborador de la Comisión Docente de Antropología Física. Universidad Autónoma de Madrid.

Palabras clave: Imágenes del Hombre. Historiografía. Museología. Historia de las Ciencias Antropológicas. Representaciones de la evolución y diversidad humana.

Abstract: The creation of the Museo Antropológico in 1875, as an institution for teaching and dissemination of the anatomical and anthropological knowledges, constituted one of the pillars that, together with the Museo Arqueológico Nacional (created in 1867) and the Real Museo de Ciencias Naturales (founded in 1815), facilitated the conformation of a museum network for the dissemination of modern Anthropological Sciences in the State capital. This network of specialized centers in the different dimensions of the study of Man, will contribute to the formalization and later excision of the anthropological disciplines throughout the 20th century. In this direction, the history of the museum shows the route from an initial naturalistic orientation, and its subsequent modernization, through the twentieth century, until the new museological formulations, centered on interdisciplinarity and the importance of the social diffusion of knowledge, adopted by the institution with the new century.

Keywords: Images of Man. Historiography. Museology. History of Anthropological Sciences. Representations of human evolution and diversity.

Introducción

La revisión de la historiografía de las disciplinas antropológicas en España y de los trabajos dedicados a la historia de los principales museos vinculados con las Ciencias del Hombre en nuestro país, ofrece interesante información sobre los planteamientos más representativos en la divulgación del conocimiento antropológico durante las principales etapas históricas de desarrollo de las Ciencias Antropológicas, así como de los discursos difundidos sobre el origen y variabilidad humana, en cada una de ellas. Las distintas etapas en la historia y desarrollo de las disciplinas antropológicas presentan narrativas e imágenes del conocimiento sobre nuestro pasado y diversidad, popularizadas y difundidas en forma de representaciones sociales de nuestros orígenes y variación. Los museos antropológicos, arqueológicos y de historia natural, creados en el contexto de la ciencia positivista decimonónica (Puig-Samper, y Galera, 1983), y consolidados a lo largo del siglo xx, jugaron un papel fundamental en la difusión y promoción pública de dicho conocimiento científico y en la producción de las representaciones populares de éste. Del mismo modo, la red museística de nuestro país ha contribuido a producir imágenes sociales del origen y la diversidad humana, asumidas en el imaginario común y expresadas en esquemas estereotipados y simplificados de las teorías antropológicas del momento.

Diversas situaciones durante los siglos xvi a xix, fueron sentando las bases para el desarrollo de una nueva mirada del hombre y su complejidad. Los encuentros con otros pueblos y culturas a través del comercio y las colonias europeas llevaron al planteamiento de la cuestión de las otras formas de humanidad. La emergencia de los enfoques naturalistas y clasificatorios de la naturaleza, a partir del siglo xviii, abordaron desde el pensamiento tipológico, primero el problema de la variación humana (centrado en la clasificación de las razas humanas), y seguidamente, la cuestión de su origen y antigüedad (Ayarzagüena, 2004a y

2004b; Pelayo, 2004). Durante el siglo XIX, tales aproximaciones encontraron nuevos materiales para la reflexión de manos del desarrollo industrial y las obras civiles ejecutadas por toda Europa (minas, canteras, graveras, ferrocarriles, etc.), que llevaron al hallazgo de numerosos restos fósiles y útiles prehistóricos, que alimentaron el pensamiento científico sobre los orígenes, la antigüedad y variación humana en el tiempo y el espacio.

El Museo de Antropología como parte de una red museística para la promoción de la ciencia española (1875-1939)

En 1875, el doctor González Velasco crea con su patrimonio personal el Museo Antropológico (también conocido como Museo Anatómico), inaugurado por el rey Alfonso XII y con un gran impacto en el ambiente intelectual madrileño (Moreno, 1945; Sánchez, 2014). Se trataba de un proyecto planteado inicialmente con el carácter generalista de los gabinetes de historia natural, por lo que el Museo incluía colecciones de mineralogía, botánica, zoología, anatomía, antropología física y etnografía. La institución estaría destinada al cultivo de la antropología (de acuerdo con la concepción europea del momento) como el estudio de la historia natural del hombre –su origen y variación física y cultural– y a la enseñanza moderna de la Anatomía, para lo cual, incluyó en su sede una Escuela Libre y Práctica de Medicina (Baratas, 2016; González, 1875). Tras la muerte de su creador en 1882, su viuda y su discípulo el doctor Pulido iniciaron los trámites para la venta del Museo y sus colecciones al Estado, que será adquirido por éste en 1887. En el año 1890, pasa a depender del Museo de Ciencias Naturales, el cual traslada a éste sus colecciones de la Sección de Antropología, Etnografía y Prehistoria, y al tiempo, traslada sus colecciones de anatomía, zoología, mineralogía y botánica al Museo de Ciencias Naturales y a la Universidad Central. El Museo es reabierto en 1910, bajo el nombre de Museo de Antropología, Etnografía y Prehistoria, como centro ligado a la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), con la dirección de Manuel Antón Ferrándiz, primer catedrático de Antropología de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central, que imparte su docencia en las aulas universitarias y en las dependencias del Museo. Antón será sucedido tras su muerte en 1929 por su discípulo y sucesor en la cátedra de la Universidad, Francisco de las Barras de Aragón, quien dirige el Museo hasta el estallido de la Guerra Civil (Tomás, 2012). Durante el tiempo de la Guerra, asumirá la dirección del Museo el destacado naturalista José Royo y Gómez, entre 1937 y 1938. Debido a la vinculación del Museo, durante este periodo, primero al Museo de Ciencias Naturales y después a la Junta de Ampliación de Estudios, las autoridades cedieron las estancias del edificio que habían sido vivienda del doctor González Velasco, para que se instalara en ellas el Laboratorio de Investigaciones Biológicas de Santiago Ramón Cajal, desde 1903 a 1931, siendo éste el marco de sus desatacados logros en investigación biomédica.

Cabe destacar el papel de estas instituciones pioneras en la institucionalización de las Ciencias del Hombre en nuestro país, y su contribución a la divulgación del conocimiento antropológico, a través de una emergente estructura museística nacional (Casanovas *et alii*. 2010; Gomis, y Peña, 2011; Romero de Tejada, 1977). En este proceso, podemos diferenciar una primera etapa de 1875 a 1910, en la que la divulgación museística de la antropología evoluciona desde el concepto generalista del gabinete de historia natural y de curiosidades a la aparición de la idea moderna y positivista del Museo como «Templo de la Ciencia», centro de

divulgación y popularización del estado de conocimientos y las nuevas imágenes del hombre y la naturaleza en la ciencia positivista (Romero de Tejada, *op. cit.*). Y una segunda etapa, entre 1910 y 1939, donde surge una red de instituciones museísticas y de centros investigación (en el marco de la Junta de Ampliación de Estudios) que configuran una estructura moderna donde se vincula los museos a la conservación y exhibición, pero también a la investigación (Pelayo, 2007). Así, la red fundamental de museos que había emergido durante el siglo XIX con el Real Museo de Ciencias Naturales (1815), Museo Arqueológico (1867), Museo Antropológico (1875), se verá completada con otros centros vinculados al creciente interés por las ciencias antropológicas, como el Museo Pedagógico Nacional (1882), el Museo del Pueblo Español (1934), y otros de ámbito local pero con un papel clave en la labor pionera de la investigación prehistórica española, como el caso del Museo Prehistórico Municipal de Madrid (1929) o Museo Arqueológico de Cataluña (1935).

Crisis y reformulaciones de la imagen del Hombre y la historia de la cultura en los museos y la ciencia española durante el franquismo (1939-1978)

Si bien la Guerra Civil supuso una ruptura en la ciencia española, y el inicio de un paréntesis y crisis en el ámbito académico y científico, también es cierto que el tiempo de la dictadura franquista no constituye un episodio continuo en la historia de la ciencia española. De hecho, si bien la etapa del primer franquismo, estará claramente condicionada por el exilio de figuras principales del panorama académico y científico, la depuración universitaria y la disolución de la estructura de investigación de la J.A.E (sustituida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, como organismo centralizador de la investigación científica española, vinculado con la ideología y objetivos del nuevo Régimen), el gradual cambio en las estructuras administrativas y políticas durante las siguientes décadas, dará paso a un tímido pero firme despertar de intentos y proyectos dirigidos a la modernización de la investigación y la divulgación de ciencia en España (Tomás, *op. cit.*).

Tras la Guerra Civil, el Museo es rebautizado como Museo Nacional de Etnología por Orden Ministerial de 1940 (Pérez de Barradas, 1946), y puesto bajo la dirección de José Pérez de Barradas, siguiendo la tradición de que el catedrático de Antropología de la Universidad Central fuese también el director del Museo. Sin embargo, y a pesar de su formación como científico naturalista, Pérez de Barradas sigue las directrices del CSIC y del Instituto Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología (I. B. S.) –creado en su marco y también dirigido por él– en la reorientación de la identidad y finalidad del Museo (Pérez de Barradas, 1947); no solo reorganizando sus exposiciones, poniendo el foco en las colecciones etnográficas y relegando las colecciones de antropología física –que serán trasladadas a la Sección de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional y a la Facultad de Medicina–; sino también en el planteamiento ideológico de la institución, haciendo desaparecer del Museo toda referencia a la antropología física (núcleo fundacional del mismo), por sus indeseadas asociaciones teóricas con las teorías evolucionistas, rechazadas por las concepciones de la ciencia nacional-católica –fundada en la doctrina religiosa y la defensa del origen bíblico del hombre–. Las orientaciones teóricas fundamentales en las Ciencias del Hombre de este periodo buscan sus referencias en la antropología y etnología alemanas, dominadas por las teorías difusionistas

e histórico-culturales y los postulados etno-raciales (Sanchez, 1992 y 2008). Dentro de esta centralidad de la etnología en el Museo, la exaltación del pasado colonial e imperial español, se convierte en el tema recurrente de una antropología al servicio de la ideología del Estado. Una situación que tampoco fue ajena a las direcciones tomadas por otros museos nacionales, igualmente situados al servicio de la legitimación de los objetivos del Régimen; tal sería el caso del recién creado Museo de América (1941) y del Museo del Pueblo Español (creado en 1934); éste último con una función complementaria al Museo de Etnología, exaltando los valores de la cultura española y sus variantes regionales. La ruptura con la antropología física y cualquier nexo con las ciencias naturales, se consolida tras la destitución de Pérez de Barradas como director en 1952, y el cambio de adscripción en 1962 del Museo, desde el Consejo a la dependencia de la Dirección General de Bellas Artes, bajo la dirección provisional de Julio Caro Baroja, y posteriormente, al cargo de Claudio Esteva (1965-1968) y Octavio Gil Farrés (1970-1982).

De esta manera, los planteamientos de la antropología española durante el primer franquismo (1939-1954) se alinearon con la filosofía del recién creado CSIC, como instrumento al servicio del Estado y la difusión de la ideología nacional-católica, defendiendo representaciones de la historia natural y cultural del hombre de corte anti-evolucionista, ultraconservadoras y con intensas influencias filo-germánicas (Gracia, 2008 y 2009). Desde estas posturas, la nueva denominación y dedicación del Museo y la sede madrileña del I. B. S., a los temas culturales y al ensalzamiento de nuestra historia colonial (Romero de Tejada, 1994) contribuirá al avance de un proceso de escisión entre las distintas disciplinas antropológicas, y a las direcciones divergentes en los distintos ámbitos académicos y museísticos relacionados. A pesar de lo cual, en los años siguientes (1954-1978) surgen también intentos integradores (tales como la Escuela de Estudios Antropológicos organizada por Esteva en el Museo, o el proyecto de Licenciatura de Etnología y Antropología Americana promovido por Ballesteros y Alcina), junto a las firmes direcciones ya encaminadas hacia la especialización moderna de las disciplinas antropológicas, que conducirán a la escisión definitiva de las «antropologías» españolas (materializada tras el I Congreso Nacional de Antropología de 1977) (Tomás, *op. cit.*).

Durante estos años, el núcleo de la red museística-científica del Estado (el Museo Nacional de Etnología, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Ciencias Naturales), se verá completado con la aparición de otras instituciones relevantes en el avance de la antropología española como el Museo de América, el Museo Etnológico de Barcelona, el Museo Arqueológico de Cataluña y el Museo Prehistórico de Valencia. En el plano divulgativo, las imágenes trasmitidas durante estos años, a través de la enseñanza y los museos españoles también fueron modificándose, desde el primer franquismo, marcado por las ideas del paniberismo (y la unidad étnica originaria) como fundamento de la identidad nacional y la exaltación de representaciones imperialistas y colonialistas de la historia y cultura españolas. En tanto que los años del tardofranquismo, supondrán un lento retorno a las corrientes y contactos internacionales, junto con la modernización progresiva en la actividad teórica, investigadora y divulgadora de las disciplinas antropológicas (Corbí, 2009; Gracia, 2008 y 2009; Ruiz, 1997; Pelayo, 2013).

Avances y posibilidades de los enfoques antropológicos y museísticos (1978-2017)

Los hitos de la transición política y el cambio de siglo han planteado nuevos retos a las formulaciones museísticas en el marco de la España democrática y autonómica, donde las Ciencias del Hombre se han orientado a temas como las identidades regionales y la interdisciplinariedad, y la museología ha puesto el foco en la apertura y la comunicación social del conocimiento. El Museo Antropológico, tras años de abandono, es reabierto bajo el nombre de Museo Nacional de Antropología en 1986, con colecciones dedicadas a exponer la diversidad humana, y otras dedicadas a la historia de la disciplina y el Museo (Carretero, 1994, 1997 y 2002; Romero de Tejada, 2008). Sus directores en este periodo, Pilar Romero de Tejada (1983-1994 y 2004-2013), Andrés Carretero Pérez (1994-2004) y Fernando Sáez Lara (desde 2013), han adoptado orientaciones dirigidas a redefinir concepciones antropológicas caducas como la dicotomía nos / otros, a promover valores de respeto al pluralismo y la diversidad, y a difundir una mejor comprensión de la interculturalidad. Así, el Museo ha afrontado en estos años una renovación más allá de la transformación del edificio y sus exposiciones, apostando por un cambio intangible de su filosofía, desde la mera exposición de colecciones a la apuesta por un marco abierto y dinámico de participación social, promoviendo las visitas de escolares, y los talleres y actividades abiertas para facilitar la participación de diferentes públicos y segmentos sociales.

De este modo, los objetivos del Museo en esta nueva etapa se han orientado a la difusión de valores como la diversidad cultural, las actitudes ecológicas y la promoción de relaciones sostenibles entre hombre y medio ambiente. Una orientación que será convergente con la línea de modernización adoptada en la red de museos de la España democrática, que bajo el influjo de la Nueva Museología, apuestan por su apertura a la sociedad como centros de aprendizaje, participación y desarrollo social. Tales tendencias se verán apoyadas con el cambio de siglo, y la consolidación de las nuevas tecnologías y nuevas estrategias museísticas para la difusión social de las representaciones del hombre y su historia biocultural (VV. AA., 2011). En este periodo, la red de los principales museos –Museo Nacional de Antropología (MNA), Museo Arqueológico Nacional (MAN) y Museo Nacional de Ciencias Naturales (MNCN)–, se verá ampliada en el marco de la descentralización de competencias de la España de las Autonomías, con la aparición de numerosas centros de investigación e instituciones museísticas en las distintas regiones españolas, algunas con contribuciones fundamentales al estudio y difusión del conocimiento antropológico como el Museo de la Evolución Humana (Burgos), el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ), el Museo de Altamira (Santillana del Mar) o el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid.

Desde tales planteamientos, en línea con los enfoques renovadores de la museología (Alonso, 2012; Bolaños, 2008; Hernández, 1998), el papel social de los museos antropológicos adopta funciones múltiples como recurso didáctico y espacio para la promoción de valores ligados a la diversidad humana y la multiculturalidad (Carretero, 1994, 1997 y 2014; Carretero, y Marcos, 2014); y donde convergen las funciones de centro de investigación, de divulgación social del conocimiento y de generador y catalizador de

valores y actitudes como el respecto a la diversidad o las actitudes proambientales, que reafirman su compromiso social como nexo entre ciencia y sociedad.

Discusión y consideraciones finales

La revisión de la historia del Museo de Antropología -junto con la de otros museos vinculados a su objeto-, muestran de un lado, la evolución del concepto de museo, desde el gabinete de coleccionismo y curiosidades a la idea positivista del museo como templo de la ciencia, y recientemente, sus nuevos planteamientos como centro abierto de difusión del conocimiento antropológico a la sociedad (Hernández, *op. cit.*); y de otro lado, el recorrido histórico por las distintas imágenes de la diversidad humana ligadas a los momentos históricos y sus instituciones científico-museísticas. Un conjunto de informaciones que conducen a consideraciones prácticas y aplicadas, como las utilidades vistas en las concepciones del museo como recurso clave del conocimiento social de la ciencia, con gran potencial educativo y de promoción de la participación social del conocimiento, actuando como foco para la difusión de valores y actitudes respecto a la condición humana, su diversidad y su relación con el medio ambiente. También cabe una puesta en valor de los fondos museográficos y documentales vinculados a la historia del propio museo, como recursos para presentar desde una perspectiva histórica las narraciones y formas como se ha representado la diversidad y evolución humana, a través del tiempo. Y de modo similar, como hemos visto en la revisión presentada, la historiografía de los museos ofrece muestra una fuente de información útil para el análisis de las representaciones sociales de la diversidad y evolución humana, a través del tiempo y de los distintos contextos socio-históricos; así como un recurso didáctico valioso para la divulgación del conocimiento antropológico y la sustitución de mitos y falsas imágenes populares con relación a la realidad y condición biocultural humana, y de mejora de la propia percepción social de las Ciencias Antropológicas.

Bibliografía

Alonso Fernández, L. (2012): *Nueva Museología*. Madrid: Alianza.

Ayarzagüena Sanz, M. (2004): «El nacimiento de la Arqueología Científica en España», *Zona Arqueológica*, n.º 3, pp. 75-78.

– (2004b): «Evolución del concepto de raza y su relación con los estudios prehistóricos decimonónicos», *Eres. Arqueología / Bioantropología*, n.º 12, pp. 15-36.

Baratas Díaz, L. A. (2016): «El Museo Antropológico del Doctor Velasco (1854-1892). Auge y Descomposición de un proyecto museológico-docente», *Llull,* vol. 39 (n.º 83), pp. 45-72.

Bolaños, M. (2008): *Historia de los Museos en España. Memoria, Cultura y Sociedad*. Gijón: Trea.

Carretero Pérez, A. (1994): «El Museo Nacional de Antropología: nos / otros», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 1, pp. 209-205.

– (1997): «Planteamiento y perspectivas del Museo Nacional de Antropología: una reflexión», *Actas del III Congreso de Historia de la Antropología y Antropología Aplicada*, vol. 2. Pontevedra: CSIC–Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, pp. 21-38.

– (2002): «Colecciones a raudales», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 9, pp. 13-38.

– (2014): «El nuevo Museo Arqueológico Nacional, a la búsqueda de nuevos públicos», *Museos.es*, n.ºs 9-10, pp. 216-231.

Carretero Pérez, A., y Marcos Alonso, C. (2014): «Renovarse y mantener las esencias: El nuevo Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 32, pp. 9-32.

Casanovas i Romeu, A.; Rovira i Port J., y Sanmartí-Grego E. (eds). (2010): *Museu d'Arqueologia de Catalunya. Anys 1935-2010. Miscel·lània conmemorativa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Corbí, J. F. (2009): «El Franquismo en la Arqueología. El pasado prehistórico y antiguo para la España. Una, Grande y Libre», *Arqueoweb*, n.º 11, pp. 1-64.

Gomis, A., y Peña de Camus, S. (2011): *Hace 100 años el Museo estrenó sede (1910-2010)*. Madrid: CSIC-Museo Nacional de Ciencias Naturales.

González Velasco, P. (1875): *Discursos leídos en la apertura del Museo Antropológico y Escuela libre del Dr. Velasco*. Madrid

Gracia Alonso, F. (2008): «Las relaciones entre los arqueólogos españoles y la Alemania nazi (1939-1945). La influencia de Das Ahnenerbe en España. Un estudio preliminar», *Documentos inéditos para la Historia de la Arqueología*. Edición de Gloria Mora, Concha Papí Rodes y Mariano Ayarzagüena. Madrid: Sociedad Española de Historia de la Arqueología (Memorias 1), pp. 129-154.

– (2009): *La Arqueología durante el primer franquismo (1939-1956)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Hernández, F. (1998): *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.

Mederos, A. (2004): «Julio Martínez Santa-Olalla y la interpretación aria de la Prehistoria de España (1939-1949)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.os 69-70, pp. 13-55.

Moreno, L. (1945): «El Dr. González Velasco y la fundación del Museo Antropológico», *Trabajos del Instituto Fray Bernardino de Sahagún*, vol. I. pp. 8-22.

Pelayo, F. (2004): «En busca del hombre antediluviano: los inicios del debate sobre la antigüedad del hombre y la existencia de restos fósiles humanos», *Memorias de la Sociedad Española de Historia Natural (2.ª época)*, n.º 3, pp. 117-169.

– (2007): «La evolución humana y su difusión en España en el marco de la JAE (1907-1939)», *Revista Asclepio*, vol. 59 (n.º 2), pp. 137-162.

– (2013): «Antes de Atapuerca. La Paleontología Humana en España durante la dictadura de Franco», *Naturaleza y Laboratorio*. Edición de Luis Calvo, Álvaro Girón y Miguel Ángel Puig-Samper. Barcelona: Residencia d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, pp. 323-350.

Pérez de Barradas, J. (1946): «El Museo Etnológico», *Trabajos del Instituto Fray Bernardino de Sahagún*, vol. IV. p. 1.

– (1947): *Guía del Museo Etnológico*. Museo Nacional de Etnología Madrid.

Puig-Samper, M. A., y Galera, A. (1983): *La Antropología Española del Siglo xix*. Madrid: CSIC.

Romero de Tejada, P. (1977): «La Antropología española y el Museo Nacional de Antropología», *Antropología de España y América*. Edición de Miguel Rivera Dorado. Madrid: Ediciones Dosbe, pp. 295-322.

– (1992): *Un Templo a la Ciencia. Historia del Museo Nacional de Etnología*. Madrid: Ministerio de Cultura.

– (1994): «El Museo Nacional de Etnología (Madrid, 1875-1993)», *Diccionario Histórico de la Antropología Española*. Edición de Carmen Ortiz García y Luis Ángel Sánchez Gómez. Madrid: CSIC, pp. 498-502.

– (2008): «El Museo Nacional de Antropología y su renovación», *Actas del XI Congreso de Antropología*. Edición de Xavier Roigé, Esther Fernández e Iñaki Arrieta. San Sebastián: Ankulegi, pp. 137-145.

Ruiz, G. (1997): «La distorsión totalitaria: Las raíces prehistóricas de la España prehistórica», *Ciencia y Fascismo*. Edición de Rafael Huertas y Carmen Ortiz. Madrid: Editorial Doce Calles. pp. 147-160.

Sánchez Gómez, L. A. (1992). «La Antropología al servicio del Estado: el Instituto Bernardino de Sahagún del CSIC (1941-1970)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º 47, pp. 29-44.

– (2008): «Antropologías para después de una guerra: plenitud y declive de la obra antropológica de Pérez de Barradas (1939-1952)», *Arqueología, América, Antropología. José Pérez de Barradas (1897-1981)*. Edición de Eduardo Salas Vázquez. Madrid: Museo de los Orígenes–Ayuntamiento de Madrid, pp. 399-431.

– (2014): «El Museo del Doctor Velasco (Anatomía de una obsesión)», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n.º 16, pp. 265-297.

Tomás Cardoso, R. (2012): «Notas sobre la Historia de la Antropología Física en España: Diálogos entre Antropología, Prehistoria y Arqueología en las distintas fases de formación de la Antropología Física española», *ARQUEOUCA*, n.º 2, pp. 125-138.

VV. AA. (2011): *Guía didáctica del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Museo Nacional de Antropología.

Conferencia de Clausura

Entre la amnesia y la cosificación: la búsqueda de la historia en los museos arqueológicos

Between amnesia and commodification: seeking for history in archaeological museums

Nathan Schlanger (schlanger1@gmail.com)
École Nationale des Chartes, Paris

Resumen: Examinando brevemente cuatro ejemplos de exposiciones temporales o permanentes realizadas entre los siglos XIX y XXI (todas ellas en París), se busca poner de manifiesto algunos de los medios a través de los cuales los museos intentan ejercer un control, explícita o implícitamente, sobre la narración y la representación de su propio pasado.

Palabras clave: Nacionalismo. Exposiciones Universales. Historia de la arqueología. Historia de los museos.

Abstract: Briefly examine four examples of temporary or permanent exhibitions spanning from the 19th to the 21th centuries (all of them in Paris), is intended to highlight some of the ways by which museums attempt to exercise control, explicitly or implicitly, over the narration and representation of their own past.

Keywords: Nationalism. Universal Expositions. History of archaeology. History of the museums.

En un coloquio dedicado a los 150 años del Museo Arqueológico Nacional (MAN), no deberíamos tener ninguna dificultad en proclamar que la historia de la arqueología importa[1]. Junto con las celebraciones conmemorativas convencionales, la historia de la arqueología *en* los museos y *de* los museos puede ser un ejercicio genuinamente crítico, perfectamente capaz de arrojar una deseable luz también sobre el presente, ya sea dentro de la disciplina, en las distintas ciencias y en el ámbito más amplio de la sociedad. Dada su vocación de preservar

1 Mi agradecimiento sincero a Gonzalo Ruiz Zapatero y a la Sociedad Española de Historia de la Arqueología, así como al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, por invitarme a participar en esta oportuna conferencia.

su contenido y de ponerlo a disposición del público general a perpetuidad (en el caso de los organismos públicos), los museos resultan ser unas instituciones bastante peculiares. Plantean desde el inicio la cuestión de la *longue durée*, y más concretamente de las relaciones entre las formas en las que los restos arqueológicos se han recuperado del pasado remoto para traerlos al presente y las perspectivas de esos restos en el futuro como objetos de curiosidad, de conocimiento y también de controversia.

Los estudios museísticos, la museología y la museografía han experimentado por supuesto considerables avances en las últimas décadas, en especial al estudiar la historia de los museos y explorar sus cimientos institucionales, culturales e ideológicos (*vid.* Pearce, 1992, Poulot, 2005). En este campo de investigación, una importante área de interés se ha centrado en los vínculos existentes entre los museos y el nacionalismo. Tras la transición desde los gabinetes de curiosidades renacentistas y las colecciones eruditas de la Ilustración a las exhibiciones públicas estructuradas de la Europa post-napoleónica, se entendió, con razón, que tanto la institución como su contenido contribuían a la expresión –y en algunos casos a la invención– de un sentimiento de pertenencia cohesivo y proporcionaban perspectivas comunes y anclajes materiales para las bases culturales e históricas del cuerpo político (Ranger, y Hobsbawm, 1983; Aronsson, y Elgenius, 2011, Díaz-Andreu, 2008). En lo concerniente a las instituciones europeas del siglo XIX que trabajaban con antigüedades preclásicas o prehistóricas, el Museo Nacional de Dinamarca de Copenhague es un conocido precursor, seguido por el Römisch-Germanische Zentralmuseum de Maguncia, el Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye y, por supuesto, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Es pues indiscutible que muchos museos arqueológicos de Europa tienen una rica historia tras ellos, y también que esa historia, sin duda, importa. El problema que se nos plantea como historiadores de la arqueología no es, sin embargo, resumir las historias institucionales seleccionadas (una tarea que va mucho más allá del alcance de este artículo), sino reorientar ligeramente la perspectiva y preguntar: ¿cuál es el lugar de la historia *dentro de* estos museos o estas exhibiciones? ¿Hasta qué punto conocen los museos su propia historia y qué usos hacen de ella? Recurriendo brevemente a cuatro ejemplos de exposiciones temporales o permanentes realizadas entre los siglos XIX y XXI (todas ellas ubicadas casualmente en el corazón de París), intentaré en las siguientes páginas poner de manifiesto algunos de los medios a través de los cuales los museos intentan ejercer un control, explícita o implícitamente, sobre la narración y la representación de su propio pasado.

Mi primer ejemplo se remonta a 1867, justo cuando el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se estaba inaugurando. Aquel mismo año, se celebró en el Campo de Marte de París la Exposition Universelle d'Art et d'Industrie. En el marco de la historia general de las Exposiciones Universales, desde la del palacio de Cristal de 1851 hasta la de Sevilla de 1992 y las posteriores (*vid.* Greenhalgh, 1988; Barth, 2002), la exposición celebrada en París en 1867 representa un hito especial por su escala, su contenido, sus objetivos y su largo impacto. En el apogeo del Segundo Imperio, Napoleón III confió la organización de este evento a dos antiguos seguidores de Saint-Simon, Frédéric Le Play y Michel Chevalier, que combinaron los aspectos ceremoniales y competitivos con una preocupación más general por el triunfo de la industria y el progreso del «trabajo», que era el *leitmotiv* de la exposición en su conjunto. Con

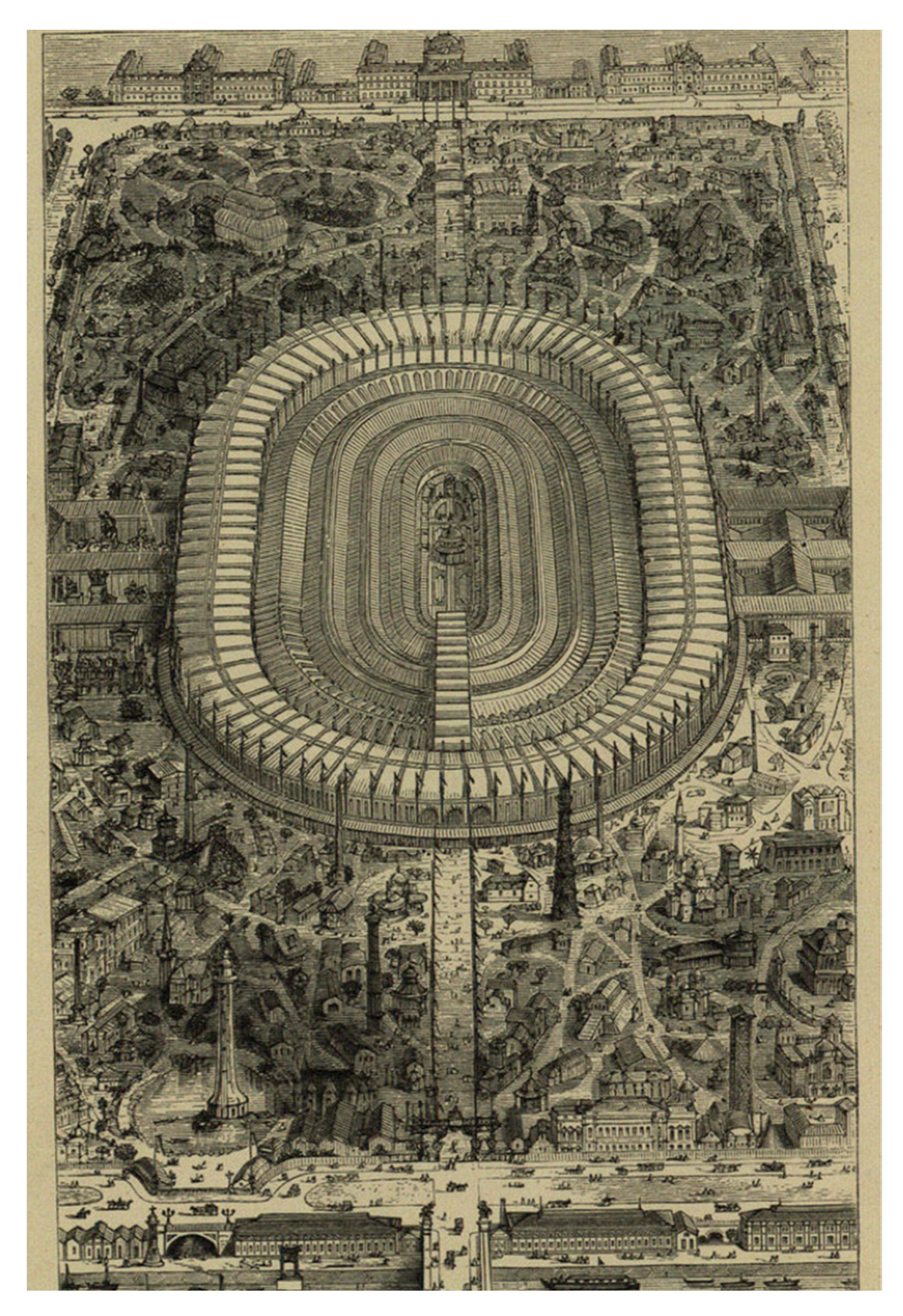


Fig. 1. Perspectiva a vista de pájaro de la Exposición Universal de 1867 (desde el Sena hacia los Inválidos).

este fin, se diseñó un espacio arquitectónico deliberadamente más funcional que estético para albergar la exposición: una inmensa estructura ovalada con galerías concéntricas en las que los productos de la industria se exhibían por temas (máquinas, mobiliario, indumentaria…), intersecadas por calles radiales asignadas a cada una de las naciones presentes en la muestra (*vid.* Van Wasemael, 2001) (fig. 1). El elemento que más nos interesa aquí se encontraba estratégicamente situado en el centro mismo del edificio: un Musée de l'Histoire du Travail sin precedentes, en el que las naciones participantes podían mostrar los instrumentos y productos de épocas pasadas. Aunque esta dimensión «retrospectiva» finalizaba en el siglo XVII, comenzaba –y esto constituía una importante innovación para la disciplina arqueológica– con los «tiempos más antiguos», incluidas las «épocas anteriores al uso de los metales». Organizado por E. du Sommerard, A. Darcel, G. de Mortillet y otros, este Musée de l'Histoire du Travail fue la primera representación formal, pública, y de hecho popular, de la prehistoria humana, e incluía la exhibición sistemática de instrumentos de sílex que ilustraban las épocas «antediluvianas» más antiguas de la humanidad.

Las investigaciones recientes sobre la presencia fundacional de la arqueología prehistórica en la Exposición de París de 1867 han centrado la atención en el contexto internacional y competitivo de los primeros años de la disciplina (Muller-Scheessel, 2001; Kaeser, 2002). Con la inauguración el mismo año del Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye por Napoleón III, la narración de la prehistoria recibió sin duda una decisiva y aparentemente indeleble coloración «nacionalista» confirmada, como se puede ver en las referencias mencionadas, por los estudios recientes relativos a las modalidades del nacionalismo del siglo XIX. Lo que parece haber quedado en gran medida en la oscuridad –en un evidente caso de amnesia de la disciplina– son los planteamientos «universalistas» con los que la prehistoria emergió como parte de la modernidad europea, y en especial el interés, de la Ilustración en adelante, por este fenómeno clave del «trabajo», sus raíces históricas, su trayectoria de progreso y sus implicaciones materiales (*vid.* Schlanger, 2015).

A este respecto, basta con considerar la rapidez con la que nociones como «industria achelense» o «industria del sílex» empezaron a ser conocidas y lo siguen siendo en la actualidad. Estas nociones, aplicadas por sistema a periodos y modos de vida que no solo son cronológicamente preindustriales, sino también esencial y ontológicamente *no* industriales, solo son inteligibles una vez que recuperamos el contexto histórico ahora olvidado en el que emergieron, en el marco ideológico y material de la Exposición Universal de París de 1867.

Mi segundo ejemplo es, por así decirlo, un derivado del primero que tuvo lugar en la orilla opuesta del Sena un siglo más tarde. La siguiente Exposición Universal celebrada en París en 1878 reunió importantes colecciones etnográficas y arqueológicas que posteriormente se concentraron en un Musée d'Ethnographie albergado en el palacio del Trocadero. En la década de 1930, antes de la Exposición Universal de 1937, esta colección estaba preparada para una renovación integral que fue dirigida por Paul Rivet, profesor de Antropología Física en el Muséum National d'Histoire Naturelle. El Museo resultante, rebautizado como Musée de l'Homme, incluía una serie de innovaciones en cuanto a museografía y modos de exhibición (debidas a G-H Rivière, *vid.* Gorgus, 2003) y defendía además una concepción militante de la humanidad que reforzaba sus mensajes republicanos y anti-racistas con una celebración de la

diversidad de los pueblos y las culturas (*vid.* De L'Estoile, 2007; Blanckaert, 2015). Con este espíritu, la mayor parte del personal del Museo participó activamente en la resistencia durante la ocupación nazi. Sin embargo, tras la Guerra, varios factores organizativos e intelectuales contribuyeron a un declive gradual de la calidad del Museo y de las visitas al centro. Con la creación a principios de la década de 2000 del Musée des Arts Premiers (ahora denominado oficialmente Musée du quai Branly-Jacques Chirac), el Musée de l'Homme fue privado de la mayoría de sus colecciones etnográficas. Experimentó entonces una nueva reforma (completada en 2015) como museo de la evolución humana, estructurado en torno al tríptico inspirado en Gauguin: «¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos?».

El nuevo Musée de l'Homme es por tanto rico en historia, y la pregunta es: ¿cómo se aborda esta historia en la nueva configuración museológica y con qué fines? Por una parte, una «ruta histórica» recorre las cuatro plantas del Museo, donde diez secciones (en las que se muestran textos y fotografías) repasan su arquitectura y sus colecciones, con especial atención a sus héroes científicos y a las actividades políticas de estos (Rivet, Mauss, Lewitsky, Vildé, Oddon, Tillion...). El interés del Museo por sacar partido a su, con frecuencia, glorioso pasado es comprensible, pero, por otra parte, se podría pensar que este énfasis en la historia del Museo impide, o hace prescindible, una reflexión crítica exhaustiva sobre el *tipo* de historia que se presenta al público en el centro (fig. 2). La evolución humana parece aquí por lo general desconectada de la historia humana, limitada a consideraciones trilladas y atemporales sobre la «naturaleza humana» y la «condición humana»: el nacimiento, la vida y el simbolismo de la muerte. Afirmaciones según las cuales «todos somos únicos. Todos somos herederos de un legado genético y cultural que nos es específico» contribuyen a difuminar atributos esenciales de la cultura y el patrimonio. Privado de reflexividad histórica y con una capacidad muy limitada para transmitir las complejidades y múltiples perspectivas del proceso histórico y las realidades sociales, los intentos por parte del Museo de considerar a la humanidad conjuntamente en sus dimensiones biológicas y culturales mueven a los visitantes a aceptar –y no cuestionar– la inevitabilidad de la globalización (*vid.* Schlanger, 2016).

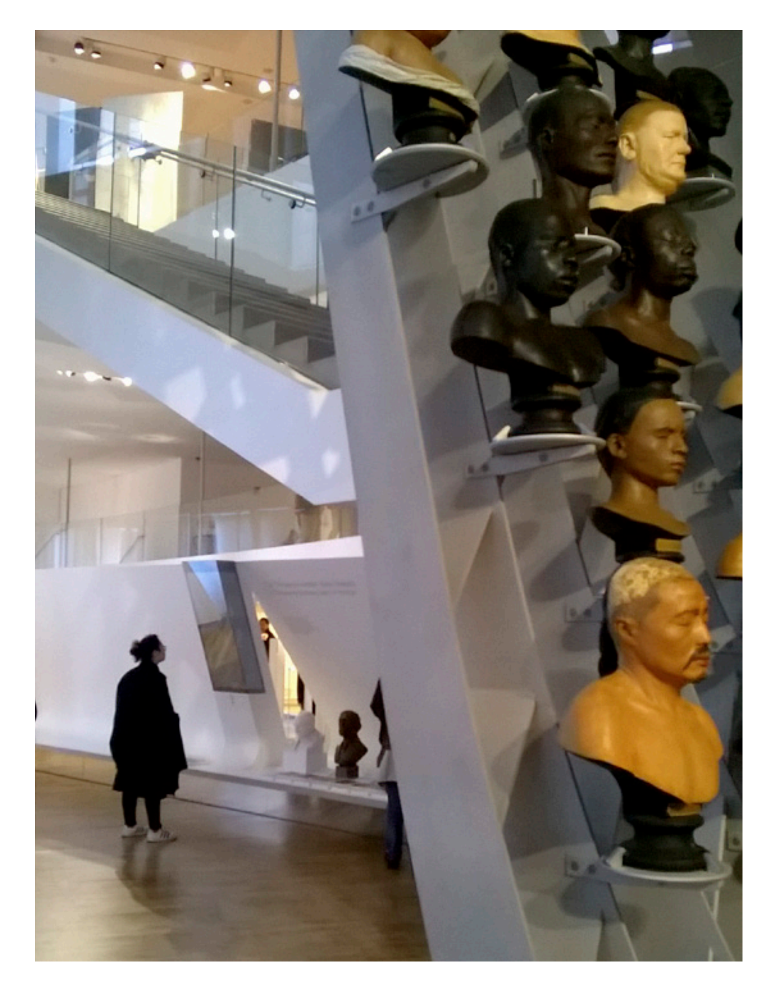


Fig. 2. En el nuevo Musée de l'Homme: bustos de pueblos indígenas en primer plano y bustos de eruditos (Cuvier, Broca, Breuil...) en el fondo. Foto: N. Schlanger.

Mi tercer ejemplo tiene relación con una exposición temporal celebrada en el Musée du Louvre (entre octubre de 2016 y julio de 2017) titulada «Corps en mouvement. La dance au musée»[2]. Esta exposición pretendía mostrar a un público amplio, que incluía escolares y usuarios de Internet, cómo diferentes artistas de todas las épocas habían logrado expresar la animación del cuerpo en movimiento utilizando medios estáticos como la pintura o la escultura. Los ejemplos ofrecidos son estéticos y atractivos, pero lo que nos preocupa aquí es la cuestión aparentemente más trivial de las cartelas. Probablemente con buenas intenciones, estos textos curatoriales plantean, sin embargo, algunas preguntas geopolíticas e históricas cruciales. Entre las cartelas de la muestra, las siguientes, reproducidas aquí en el francés original, ilustran esta cuestión. Sobre la pintura moderna:

1. «Giovanni Battista Tiepolo. Venise (Italie actuelle), 1696 – Madrid (Espagne actuelle), 1770».
2. «Gilles-Lambert Godecharle. Bruxelles (Belgique actuelle), 1750-1835».

Esta localización explícita de Venecia en la «Italia actual» resulta curiosa y borra la existencia de la inmensamente poderosa e independiente *Serenissima Repubblica di Venezia*, en nombre de una configuración geopolítica «actual» (¿La de 2017? ¿La correspondiente a la unificación de 1871?). En cuanto a Madrid, ¿acaso no disfrutaba ya de su edad de oro como capital de España antes de la muerte de Tiepolo? Godecharle, por su parte, nació en Bruselas, que tan solo cinco años antes de su muerte pasó a formar parte de la «Bélgica actual».

Esta situación no resulta mucho más clara en el caso de los restos arqueológicos:

3. (Ánfora) «Athènes (Grèce), vers 520- 510 avant J.-C.»
4. (Ornamento de metal) «Magnésie du Sipyle (Turquie actuelle), 1er ou 2e siècle après J.-C.»
5. (Escultura de madera) «Assiout (Egypte actuelle), vers 1800 avant J.-C.»
6. (Escultura de bronce) «Minet el Beida, port d'Ougarit (Phénicie, Syrie actuelle), 12e siècle avant J.-C.»

Así, «Grecia» es prácticamente el único país en toda la exposición (junto con «Francia», por supuesto) en el que no se especifica que es «actual», a pesar de que, en este caso, el ánfora procede sin duda de «Ática» o, para ser más exactos, de «Ática, Grecia actual», como se ha indicado de un modo más útil en el caso de la escultura de bronce de «Fenicia, Siria actual». En cuanto a la escultura de madera de Asiut, parece extraño indicar que es originaria de «Egipto actual», teniendo en cuenta que Egipto es probablemente la entidad geopolítica más longeva de los últimos 5000 años y de la que se tienen pruebas documentales históricas más antiguas.

Las confusiones históricas y geográficas que se reflejan aquí son especialmente sorprendentes dada la intención didáctica de la muestra en un Museo como el Louvre, tan

---

2 *Vid.* http://www.louvre.fr/expositions/corps-en-mouvementla-danse-au-musee

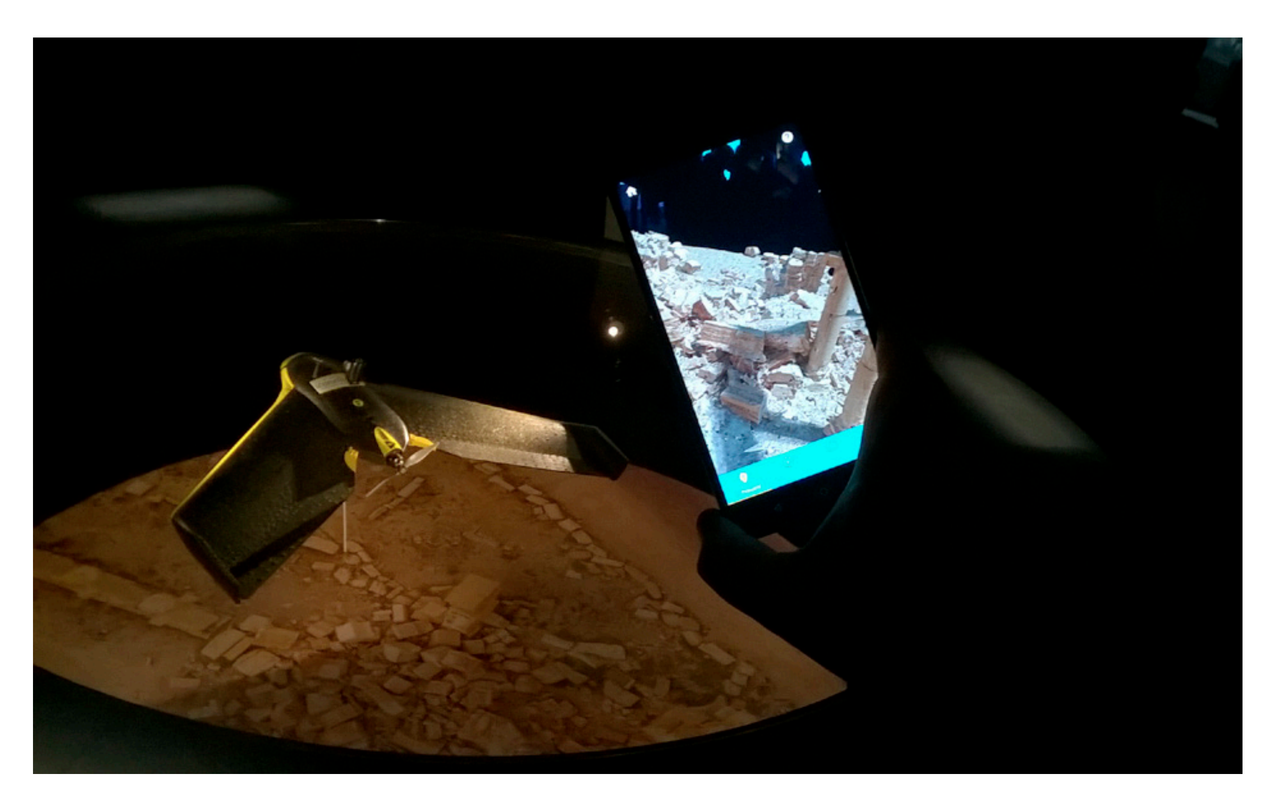


Fig. 3. Reconstrucción visual con dron y *smartphone* en la exposición «Sites éternels». Foto: N. Schlanger.

consciente y meticuloso en lo referente a su propia historia (*vid*. Bresc-Bautier, y Fonkenell, 2016). Y lo son aún en mayor medida si recordamos que el Musée du Louvre (junto con su sede de Abu-Dabi) forma parte de esa coalición de autodenominados «museos universales» que reivindican, al menos en retrospectiva, cierta legitimidad extraterritorial o supranacional con respecto a sus colecciones, por dudosas que hayan sido las circunstancias de su acumulación.

Mi cuarto y último ejemplo tiene que ver con otra exposición temporal celebrada (entre diciembre de 2016 y enero de 2017) en el Grand Palais, en sí un vestigio arquitectónico de la Exposición Universal de 1900 situado a medio camino entre el Louvre y el Campo de Marte. Con el título «Sites éternels. De Bâmiyân à Palmyre. Voyage au cœur des sites du patrimoine universal», esta breve muestra fue organizada con algo de prisa (por el Musée du Louvre, la Reunion des Musées Nationaux y varios patrocinadores corporativos) como respuesta ante la emergencia de la destrucción del patrimonio cultural en Oriente Próximo y Afganistán[3]. La exposición pretendía ofrecer a un público amplio (la entrada era gratuita) una inmersión 3-D en el corazón de cuatro importantes yacimientos arqueológicos que están en peligro: el de Khorsabad en Iraq y Palmira, Crac de los caballeros y la mezquita de los Omeyas en Damasco, todos ellos en Siria. La exposición, que mostraba las amenazas de la destrucción y el saqueo en esos yacimientos, subrayaba también las posibilidades de su estudio y su

---

[3] *Vid.* http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/sites-eternels

documentación usando reconstrucciones 3-D, realidad virtual y otros medios proporcionados por las tecnologías de la información (fig. 3). El lema «tecnología al servicio del patrimonio» ha recibido recientemente mucha atención en los círculos europeos e internacionales, donde se ha presentado como una panacea. A pesar de sus logros, las técnicas empleadas en la arqueología digital pueden tener dos efectos secundarios que se deben examinar desde una perspectiva crítica e histórica.

Un riesgo no deseado reside en la creación de un patrimonio sustituto o virtual. Reconstruimos Palmira en la pantalla *faute de mieux*, porque no podemos acceder a un lugar tan peligroso, pero ¿no asistiremos pronto a una proliferación de reconstrucciones 3-D de nuestros propios yacimientos y monumentos, ya sean el monte Saint-Michel o Stonehenge, reubicados (o desmaterializados) como sucedáneos reproducidos con precisión milimétrica mientras que los urbanistas se deshacen de los molestos originales, situados en lugares poco convenientes (*vid.* Schlanger, 2017)? En otras palabras, la aplicación generalizada de las *apps* y la fotogrametría plantea cuestiones relacionadas con las prácticas filosóficas, de conservación, gestión y alcance del patrimonio que se deben abordar. El otro riesgo tiene que ver con la amnesia y la descontextualización que acompaña a la glorificación del patrimonio «eterno» o «universal». En el Grand Palais, el espacio expositivo se completaba con cuatro columnas, cada una de las cuales estaba dedicada a una breve presentación histórica de los sitios amenazados (fig. 4).



Fig. 4. Columna sobre Khorsabad en la exposición «Sites éternels». Foto: N. Schlanger.

El texto sobre Khorsabad era el siguiente:

1842 Descubrimiento de Khorsabad por Paul-Émile Botta, vicecónsul de Francia en Mosul.
1847 Inauguración del primer Museo Asirio en el Musée du Louvre.
1927/1934 Excavaciones arqueológicas realizadas por el Oriental Institute de Chicago.
2015 Destrucción de los espléndidos toros alados del yacimiento arqueológico de Nimrud, similares a los mostrados en el Musée du Louvre.

En cuanto a Palmira, los sucesos recientes se describían así en la columna:

1980 Palmira entra en la lista de lugares reconocidos como Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.
2015 El yacimiento queda bajo el control del Estado Islámico: asesinato de Khaled Asaad, destrucción de los templos de Bel y Baalshamin, del Arco del Triunfo y de varias torres funerarias.

Sin duda, la designación de estos yacimientos arqueológicos como «patrimonio universal» ha facilitado un ejercicio bienintencionado de apropiación. Al parecer, en Khorsabad no ocurrió nada reseñable entre su descubrimiento por parte de los investigadores occidentales y su destrucción por los extremistas orientales, ansiosos por desmantelar y dispersar los valores universales atribuidos a estas ruinas por Occidente. En esta historia anodina, parece quedar poco margen para reconocer que la destrucción de monumentos antiguos es una práctica ampliamente documentada en todo el mundo y que, de hecho, cierta forma de desmantelamiento



Fig. 5. Irina Bokova (UNESCO), Jean-Luc Martinez (EPML) y François Hollande admiran un espléndido «toro alado» similar a los destruidos en el yacimiento arqueológico de Nimrud que «acoge» el Musée du Louvre (marzo de 2015).

y dispersión de los yacimientos en cuestión, motivada por la búsqueda del conocimiento, el orgullo nacional y los trofeos comerciales, se ha dado desde las primeras décadas del siglo XIX, a menudo con la instigación o la complicidad de las mismas instituciones que ahora adoptan un punto de vista tan recto. La declaración del expresidente François Hollande cuando, tras un aluvión de actos vandálicos del ISIS ampliamente divulgados por los medios, afirmó que «el Musée du Louvre acoge («*abrite*») desde el siglo XIX una colección de antigüedades orientales que es en la actualidad única en el mundo» fue sin duda bienintencionada (fig. 5). No obstante, sigue siendo responsabilidad de los museos del siglo XXI y nuestra tarea como historiadores de la arqueología ir más allá de estas perspectivas tan complacientes y someterlas a un escrutinio histórico crítico.

Bibliografía

Aronsson, P., y Elgenius, G. (ed.) (2011): *Building National Museums in Europe 1750-2010*. Bolonia [En línea]. Disponible en: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:450373/FULLTEXT01.pdf>. [Consulta: septiembre de 2017].

Barth, V. (ed.) (2002): *Identity and Universality / Identité et universalité* (A Commemoration of 150 Years of Universal Exhibitions / Commémoration de 150 ans d'Expositions Universelles). Paris: Bureau International des Expositions.

Bennett, T. (1988): «The Exhibitionary Complex», *New Formations*, 4, pp. 73-102.

Blanckaert, C. (ed.) (2015): *Le Musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*. Paris: Artlys et Muséum National d'Histoire Naturelle.

Bresc-Bautier G., y Fonkenell, G. (eds.) (2016): *Histoire du Louvre*. 3 vols. Paris: Fayard.

De L'Estoile, B. (2007): *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

Díaz-Andreu, M. (2008): *A World History of Nineteenth-Century Archaeology. Nationalism, Colonialism, and the Past*. Oxford: Oxford University Press.

Gorgus, N. (2003): *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*. Paris: Editions de la MSH.

Greenhalgh, P. (1988). *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press.

Kaeser, M. A. (2002): «On the international roots of prehistory», *Antiquity*, 76, pp. 70-76.

Müller-Scheessel, N. (2001): «Fair Prehistory: Archaeological exhibits at French Expositions Universelles», *Antiquity*, 75, pp. 391-401.

Pearce, S. M. (1992): *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester University Press.

Poulot, D. (2005): *Une histoire des musées de France, XVIIIème-XXème siècle*. Paris: La Découverte.

Ranger, T., y Hobsbawm, E. (1983): *The invention of tradition*. Cambridge University Press.

Schlanger, N. (2015): «Boucher de Perthes au travail. Industrie et préhistoire au XIXe siècle», *L'histoire des sciences et des savoirs*, vol. 2. Dirigida por K. Raj y O. Sibum O. París: Editions le Seuil, pp. 267 -283.

– (2016): «Back in business. History and evolution at the new Musée de l'Homme», *Antiquity*, 90, pp. 1090-1099.

– (2017): «The Mirror of Perseus: Europe and the destruction of archaeological heritage», *European Journal of Archaeology*, 20(1), pp. 24-26.

Van Wasemael, P. (2001): *Architecture Of Instruction And Delight: A Socio-historical Analysis Of World Exhibitions As A Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam: 010 Publishers.


GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
MAN
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA
Empty